BATALHA DA QUIMERA

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Cultura
Juca Ferreira

Fundação Nacional de Artes – Funarte
Sérgio Mamberti
Presidente

Diretoria Executiva
Myriam Lewin
Diretora

Centro de Programas Integrados
Tadeu Di Pietro
Diretor

Gerência de Edições
Maristela Rangel
Gerente

Centro de Artes Cênicas
Marcelo Bones
Diretor

Coordenação de Teatro
Heloisa Vinadé
Coordenadora

Coordenação Geral de
Planejamento e Administração
Anagilsa Nóbrega
Coordenadora Geral

BATALHA DA QUIMERA

SEBASTIÃO MILARÉ

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte
Rio de Janeiro – 2009

BATALHA DA QUIMERA

© 2009 Sebastião Milaré

Todos os direitos reservados

Fundação Nacional de Artes – Funarte
Rua da Imprensa, 16 – Centro – 20030-120 – Rio de Janeiro – RJ
Tel. (21) 2279-8070 / 2279-8396
cepin@funarte.gov.br – www.funarte.gov.br

Produção editorial e projeto gráfico
José Carlos Martins

Produção gráfica
João Carlos Guimarães

Assistente editorial
Suelen Barboza Teixeira

Revisão
Simone Muniz

Capa
Paula Nogueira

Edição da bibliografia
Joelma Ismael

Foto da capa
Leopoldo Fróes e Carmem Azevedo
em *Gigolô*, 1924
Funarte – Cedoc / Acervo
Brício de Abreu / O Cruzeiro

Arte-final digital
Carlos Alberto Rios

A pesquisa que deu origem ao presente trabalho foi realizada
com o patrocínio de Bolsas Vitae de Artes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Funarte / Coordenação de Documentação e Informação

Milaré, Sebastião.

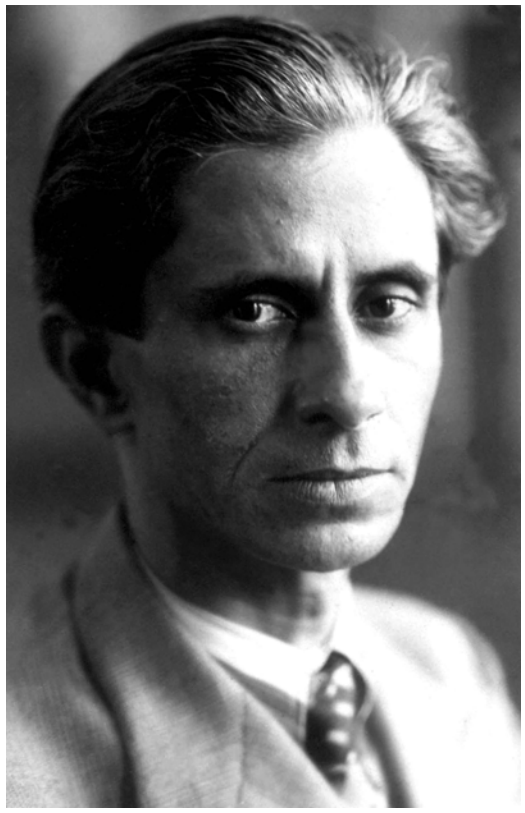
Batalha de quimera / Sebastião Milaré. – Rio de Janeiro : Funarte, 2009.

340 p.; il.; 26cm.

ISBN 978-85-7507-122-6

1. Vianna, Renato, 1894-1953. 2. Atores – Brasil – Biografia. 3. Dramaturgos brasileiros – Biografias. I. Título.

CDD 927



ARQUIVO RENATO VIANNA

O teatro não é arte de
improviso, nem mesmo
de improvisos geniais.
Depende de cultura,
de vontade e longo
aprendizado experimental,
que é o palco, o ensaio,
a representação.

Renato Vianna

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Dulcina de Moraes

In Memoriam

Dulcina de Moraes

Maria Jacintha

Ademar Guerra

Jule Barreto

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / FOTO CARLOS

Luiza Barreto Leite

Registro aqui minha gratidão a Carlos Duval, Cirene Tostes, Eros Volúsia, José Valusi, Lícia Magna, Luíza Barreto Leite, Teresa Rachel, cujos depoimentos trouxeram informações importantes sobre Renato Vianna e possibilitaram maior aproximação com a sua época.

Agradecimentos que estendo, *in memoriam*, a Maria Jacintha e Paulo Gracindo, pelas informações preciosas a este estudo. Grato a Sábato Magaldi pelo depoimento sobre um espetáculo de Renato Vianna a que assistiu e pela atenção que tem dedicado ao meu trabalho, o que muito me honra.

Especial agradecimento a Bolsas Vitae de Artes, sem cujo patrocínio seria inviável a realização da pesquisa.

Gratidão que estendo a Antunes Filho, Mariângela Alves de Lima, Dilma de Melo Silva, Bete Correa, Edna Ligieri, Beth Brait Alvim, Maria Thereza Vargas, Bernardeth Alves, Aimar Labaki, Oswaldo Mendes, Maria Aparecida Salto de Camargo Penteado (Tatinha), Rubens Teixeira, Raul Teixeira e Yves Godinho.

Aos saudosos Ademar Guerra e Jule Barreto, amigos presentes num ponto, noutro ou em todo o trajeto percorrido entre a pesquisa e o presente texto.

Ao músico e jornalista Celso Araújo, pelo importante socorro, sou grato.

Ao doutor Leone Vasconcelos e à sua filha, Maria de Fátima Vianna de Vasconcelos Nunes, gratidão especial, não apenas pela substancial colaboração dada com o envio do Arquivo Renato Vianna, também pelas informações importantes que ofereceram por ocasião dos nossos encontros e pelo carinho com que me receberam, marcando aí o início de uma amizade que espero merecer e conservar.

Sebastião Milaré

Sumário

Apresentação ■ **13**
Juca Ferreira
Ministro da Cultura

Batalha da Quimera ■ **15**
Sérgio Mamberti
Presidente da Funarte

INTRODUÇÃO ■ **Renato Vianna: um mito à margem** ■ **17**

CAPÍTULO 1 ■ **Chegou um rapaz do Norte...** ■ **27**

CAPÍTULO 2 ■ **Melodrama: um rito de passagem** ■ **39**

CAPÍTULO 3 ■ **Entre miçangas e aljôfares** ■ **53**

CAPÍTULO 4 ■ **1922** ■ **67**

CAPÍTULO 5 ■ **Os companheiros da Quimera** ■ **77**

CAPÍTULO 6 ■ **Glória e escândalo** ■ **93**

CAPÍTULO 7 ■ **Colmeia** ■ **105**

CAPÍTULO 8 ■ **A crise da transição** ■ **117**

CAPÍTULO 9 ■ **O Teatro de Brinquedo e a Caverna Mágica** ■ **129**

CAPÍTULO 10 ■ **O diário de dona Elita** ■ **139**

CAPÍTULO 11 ■ **Poética do perdão e da renúncia** ■ **151**

CAPÍTULO 12 ■ Formas que emergem do caos ■ 165

CAPÍTULO 13 ■ O Teatro-Escola ■ 179

CAPÍTULO 14 ■ O cerco ao Teatro-Escola ■ 193

CAPÍTULO 15 ■ O teatro em transe ■ 207

CAPÍTULO 16 ■ As missões dramáticas ■ 215

CAPÍTULO 17 ■ A virada: eclodem os movimentos renovadores ■ 231

CAPÍTULO 18 ■ Margarida Gauthier e Getúlio Vargas ■ 241

CAPÍTULO 19 ■ Arrebentação ■ 259

CAPÍTULO 20 ■ A Escola Dramática do Rio Grande do Sul ■ 275

CAPÍTULO 21 ■ O Teatro Anchieta ■ 293

CAPÍTULO 22 ■ As últimas batalhas ■ 309

EPÍLOGO ■ A vitória da quimera ■ 327

Fontes consultadas e bibliografia ■ 331

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna, na peça *Em Família*, no teatro Anchieta

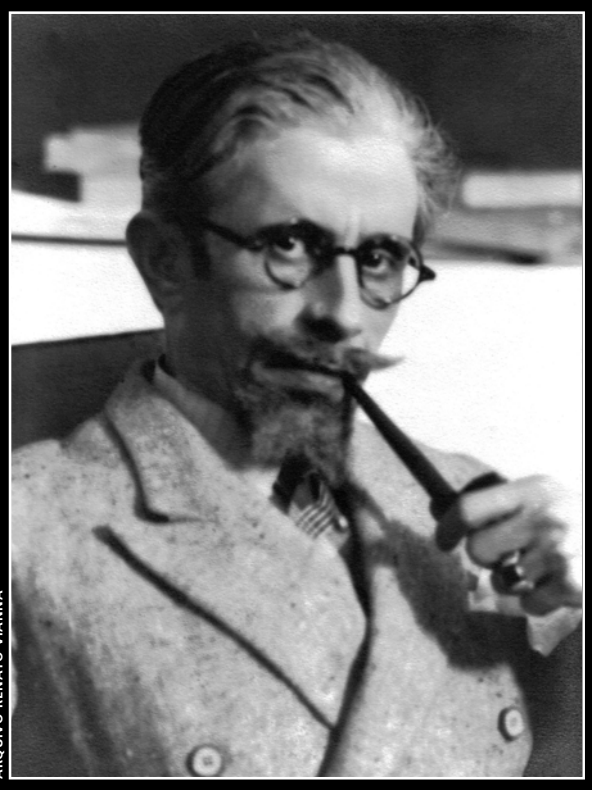
Apresentação

Juca Ferreira
Ministro da Cultura

Tantas batalhas enfrentou Renato Vianna pela modernização do teatro brasileiro, pela inovação cênica, por um teatro que não fosse de retaguarda, mas vanguarda social. Vianna buscou mostrar ao país o teatro de síntese, a estética do silêncio, da angústia, do drama. Chegou a ser considerado um "precursor" de Nelson Rodrigues justamente por tratar de temas freudianos.

Vianna considerava o melodrama a mais alta expressão dramática e propiciou ao teatro brasileiro um verdadeiro "rito de passagem" por esse gênero.

Além de seu perfil audacioso e inovador, Vianna era também um provocador nato. Irrequieto socialmente, concebia personagens que eram membros da alta sociedade como crítica às pretensões aristocráticas da burguesia brasileira. Sempre identificado com os movimentos contestatórios, levou a contestação para dentro do teatro, subvertendo meios e por criticar o *status quo*, sempre foi marginalizado e posto no ostracismo, como tantos. *Batalha da Quimera* vem então para tirá-lo, definitivamente, desta posição.



ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna,
na peça *Sexo*, no Teatro-Escola

Batalha da Quimera

Sérgio Mamberti
Presidente da Funarte

Batalha da Quimera apresenta aos leitores uma análise da trajetória profissional de Renato Vianna, dramaturgo que trabalhou para modernizar o teatro de sua época e fazer dele a base da criação de uma identidade nacional. Personagem decisivo no processo histórico que levou a uma renovação da cena cultural brasileira, o autor lançou o teatro ao encontro dos ideais modernistas.

Vianna ousou trazer o drama psicológico aos palcos do país. Em suas peças, valorizava silêncios e gestos, ampliava as possibilidades interpretativas do ator, utilizava luzes, sons e músicas como partes indissociáveis do espetáculo. Pela necessidade de organizar esses elementos em um todo, acabou por abrir espaço para o ofício do encenador.

Para avaliar as conquistas de Vianna, o pesquisador e crítico Sebastião Milaré investiga detalhes do contexto histórico, social e político no qual essa renovação se fez impositiva. Além disso, analisa criticamente a obra do dramaturgo e a maneira como foi recebida pelo público da época. Resgata, assim, a memória do próprio teatro, em sua luta por ganhar nova linguagem e refletir a realidade brasileira.

Com a publicação deste título, a Fundação Nacional de Artes – Funarte reafirma o compromisso de fomentar a reflexão crítica sobre as artes e presta homenagem a um dos grandes inovadores do nosso teatro.

Renato Vianna: um mito à margem

1

Jornalista combativo, advogado, figura de participação política e, acima de tudo, homem de teatro. No palco Renato Vianna se tornou um mito. Sobre o tablado, na Batalha da Quimera deflagrada pela renovação dos processos artísticos e do sistema ético, tentou contribuir para a renovação social. E foi essa batalha idealística, essa grande utopia, que o levou à marginalização e ao ostracismo. Que o tornou mito banido, posto à margem.

"Renato Vianna não teve, ainda, o biógrafo que merecia", escreveu Gustavo Dória, afirmando ser necessário dar o "destaque devido à sua personalidade marcante de homem de teatro culto e objetivo que, infelizmente, viveu num período em que não havia ambiente para o desenvolvimento de seus projetos"[1].

Ao partir para a investigação da vida e da obra de Renato Vianna, minha intenção foi menos a de reconstituir biograficamente o seu percurso e mais a de verificar qual teria sido o seu papel na evolução do teatro brasileiro, procurando em seu trabalho possível nexo entre o teatro e o movimento modernista. Nexo que se insinua pela encenação de *A Última Encarnação do Fausto*, que realizou em 1922 com a participação dos modernistas Heitor Villa-Lobos e Ronald de Carvalho. Sabe-se que foi uma contestação à velha escola teatral com a subversão de valores cênicos. Mas, como teria sido a encenação e o que era o texto, são coisas nunca satisfatoriamente escla-

1. *Moderno Teatro Brasileiro,* p. 13.

A batalha parte 1.p65 17 28/10/2010, 11:21

recidas. A todo autor que aborda o tema parece suficiente citar o espetáculo como uma frustrada tentativa modernizadora. Os significados hipoteticamente transgressores do espetáculo, a linguagem, a natureza da *mise en scène*, ficam distantes desses comentários.

Paschoal Carlos Magno afirmou que Renato Vianna teve a "suprema audácia, a esplêndida coragem de traduzir na nossa cena silêncios, valorizando-os com gestos", e que "procurou, inicialmente, sublinhando o drama de situações e palavras, usar de recursos luminosos e sonoros"; que ousou, para escândalo dos seus contemporâneos, representar "de costas para o público, tentando esquecer-se deste na procura da verdade na arte"[2]. Em outro artigo, Paschoal afirma que muito antes de Ziembinski iluminar a cena do *Vestido de Noiva*, "já havia entre nós Renato Vianna, que tão bem usava a luz com habilidade e coragem". Refere-se, exatamente, à encenação de 1922, acrescentando que Renato teve a "suprema coragem de nele apresentar música de Villa-Lobos e uma estrutura de espetáculo baseada na iluminação e no som"[3].

As referências sobre o teatro de Renato Vianna na história oficial são exíguas, contraditórias, pouco esclarecedoras. Mas abordam sempre a relação do espetáculo de 1922 com o modernismo, abrindo perspectiva para um questionamento sobre o processo de modernização do teatro brasileiro. Aspecto importante a quem coloca em dúvida a ideia de que a modernização cênica irrompeu de uma vez, com a montagem do *Vestido de Noiva*, em 1943, por Os Comediantes, depois do ensaio de renovação efetivado pelo Teatro do Estudante, consolidando-se a virada com o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.

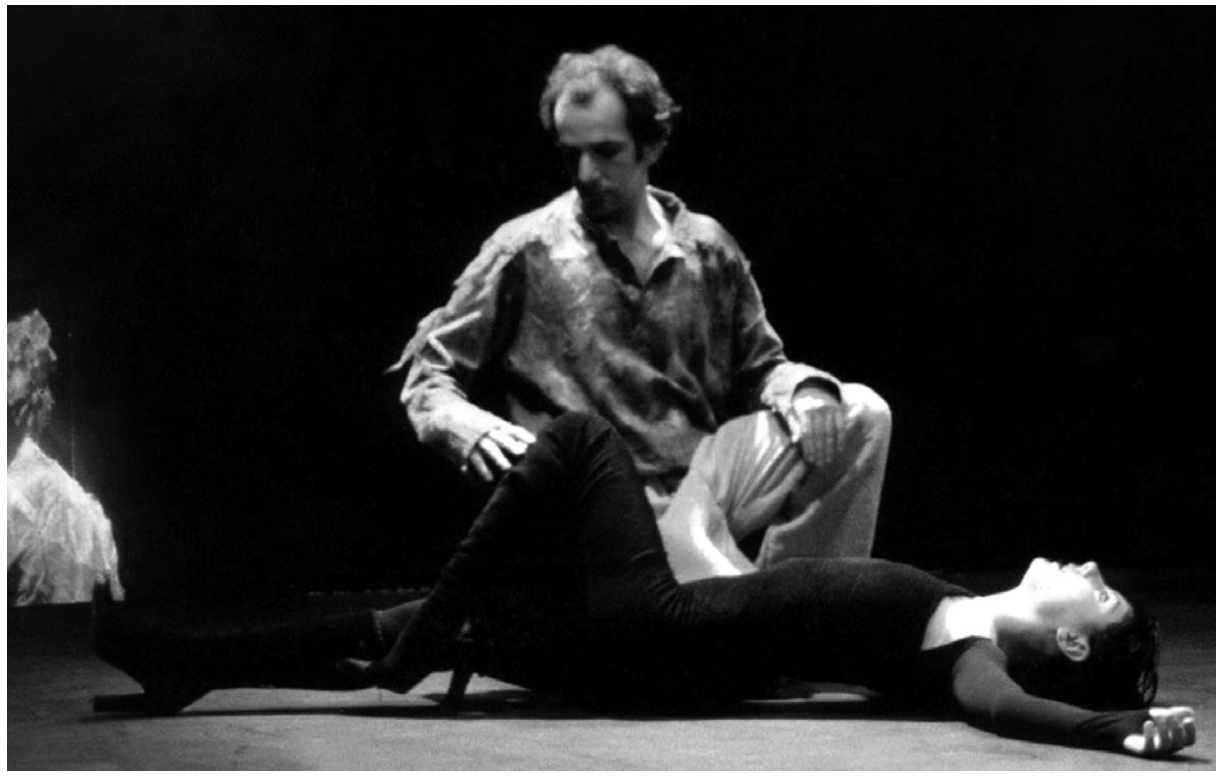
No teatro, o processo de transformação é dependente de uma série de fatores. Haveria, certamente, alguma proposta renovadora no centro do teatro que possibilitou a existência do Teatro do Estudante, assim como de Os Comediantes, que estimulou os movimentos estudantis e amadores no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Recife, todos em bela arrebentação nos anos 1940, destinados a mudar a face do teatro brasileiro.

Entendi necessário pesquisar em profundidade a obra de Renato Vianna, levantar dados sobre suas campanhas de arte, conhecer o seu pensamento estético, confrontar suas propostas cênico-dramáticas com o teatro então vigente. Poderia, talvez, encontrar o elo perdido entre o teatro e o movimento modernista brasileiro.

Aqui está o que me levou a realizar este trabalho e lhe determinou o encaminhamento. Havia, de fato, preocupação

2. Paschoal Carlos Magno, artigo publicado originalmente sob título "Jesus Bate às Portas, no Regina", no *Correio da Manhã* (RJ), 15 de janeiro de 1948.
3. Paschoal Carlos Magno, "O Teatro do Estudante", em *Dionysos*, nº 23.

A batalha parte 1.p65 18 28/10/2010, 11:21



ANDRÉ FINOTTI / NÚCLEO CÊNICO ARION

Marcelo Reis e Mara Leal em *A Última Encarnação do Fausto*, com direção de Bernadeth Alves, em São Paulo, 2001

com a biografia de Renato Vianna, mas apenas dentro do contexto evolutivo do nosso teatro. Ao avançar a pesquisa, no entanto, deparava-me com uma personalidade riquíssima, contraditória e apaixonada. Às vezes via-me tentado a mudar o objetivo e caminhar para o retrato biográfico do homem singular que foi Renato Vianna. Resisti à tentação porque o tema do processo modernizador do teatro continuava primordial e porque, para privilegiar a biografia, teria que ampliar demasiadamente o campo da pesquisa, inviabilizando-a.

2

A questão teatro e modernismo se impõe como leito natural por onde correm os fatos. Renato Vianna atuou em contexto histórico de transformações endereçadas à modernização do país – tanto na arte quanto na política, na economia, nos meios de produção. Tentou encontrar caminhos para a renovação do teatro, *ainda que*, em termos de dramaturgia, se mostrasse preso a velhos padrões estéticos. Mesmo assim, buscava renovar o drama com abordagens psicológicas, à luz da doutrina de Freud. E, sobretudo, propunha renovar a encenação, com a busca de novos conceitos que dinamizassem a ação cênica. Ao realizar seus intentos no palco, assumindo o papel de *encenador*, estimulou outros profissionais a experimentar novos códigos in-

A batalha parte 1.p65 19 28/10/2010, 11:21

terpretativos. E também como professor de teatro preparou a definitiva modernização dos processos.

Para ele, estética e realidade social se determinam mutuamente. Não é possível criar formas estéticas consequentes sem ter por referência a realidade social. O teatro de então ia a reboque da sociedade e o que Renato propunha era um teatro que não fosse retaguarda, mas vanguarda social. Inspirava-se nas modernas correntes teatrais da Europa e tentava encontrar novos meios que propiciassem ao teatro expressar criticamente a realidade social, com o fim de modificá-la. Procedimento que não apenas reflete o espírito mais avançado daquele tempo, como o aproxima virtualmente dos modernistas.

Seria ele modernista assumido e reconhecido como tal? Falando sobre as próprias atividades, mas na terceira pessoa, ele comenta em um escrito: "...por esse tempo o senhor Renato Vianna ingressava resolutamente nas fileiras, então muito escassas, da mocidade revolucionária que havia de plantar com seu sangue generoso, em 1922, o ideal de um Brasil mais justo, mais fecundo e mais belo"[4]. Quanto a serem reconhecido como modernista, existem referências a ser consideradas. No manifesto de Joaquim Inojosa, *A Arte Moderna*, ele é arrolado entre os pensadores e artistas que teriam aderido às "ideias pregadas por Graça Aranha"[5]. A inclusão do seu nome e de outros, "citados com o mesmo entusiasmo com que ele (*Inojosa*) cita, por exemplo, Graça Aranha, Mário de Andrade, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida", foi consignada por Prudente de Moraes Neto à desorientação e à confusão de valores, "principais defeitos da *plaquette* do senhor Inojosa"[6]. Já Andrade Muricy afirma que Renato foi "participante do movimento modernista na ficção"[7].

Ao dizer que entrara nas fileiras da mocidade revolucionária, em l922, não estava particularizando o movimento de renovação estética, mas colocando-o (e colocando-se) no contexto que teve manifestações concretas em l922, não só com a Semana de Arte Moderna, também com o levante do Forte de Copacabana e a fundação do Partido Comunista do Brasil. Pequenos setores se erguiam contra o *status quo*, visando à transformação das estruturas políticas e culturais do país. Com o sentido contestatório desses movimentos é que ele se identificava. Ao levar a contestação para dentro do teatro, subvertendo meios, Renato tornou-se virtual modernista, a despeito de não integrar verdadeiramente qualquer grupo.

4. Renato Vianna, *Memorial*, manuscrito [Ca. 1932]. Arquivo Renato Vianna.
5. *A Arte Moderna*, p. 53.
6. Prudente de Moraes Neto, em *A Arte Moderna*, p. 99.
7. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, v. 2, p. 1059.

A batalha parte 1.p65 20 28/10/2010, 11:21

3

O movimento modernista brasileiro não foi uniforme: a realidade nacional com suas contradições intrínsecas o conformava. Seu caráter heterogêneo se revelava nas diferentes manifestações regionais. Por isso, ao falar *movimento modernista* é imprescindível abrir a visão e deslocar o foco de sobre a Semana de Arte Moderna, que o detonou, mas não o resumiu nem esgotou. Tornou-se o movimento revolucionário e nacionalista, cujos princípios Mário de Andrade expôs claramente: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência crítica nacional[8].

Tais princípios se desenvolveram em criações estéticas, em projetos pedagógicos e no pensamento crítico. Processo que não se conteve em uma região: espalhou-se pelo país gerando diferentes correntes estéticas; irradiou-se através de diferentes perspectivas filosóficas e ideológicas, converteu-se em ação por caminhos até opostos. A despeito de tão grande abrangência teórica e prática, o movimento modernista brasileiro não incluiu o teatro, do ponto de vista da maioria dos estudiosos, historiadores e críticos.

Insistentemente negada, a relação do teatro com o modernismo solicita revisões. Para muitos críticos o modernismo alcançou o teatro apenas nos anos 1940. Nesse coro entrou a voz de Miroel Silveira, que em "A Semana de 22, Sessenta Anos Depois" expõe a visão do teatro brasileiro como um deserto cultural, completamente estranho ao movimento modernista, antes do aparecimento do Teatro do Estudante e de Os Comediantes. E conclui:

> Agora, em termos de espetáculo, quando o modernismo entrou, entrou de forma esplendorosa e aí tivemos a pessoa de um grande encenador polonês que foi Ziembinski. Em 1942-1943 entrou para o grupo Os Comediantes, no Rio, começando a moderna encenação brasileira. A ele se juntaram outros encenadores brasileiros e estrangeiros que estiveram aqui, e outros cenógrafos, como Santa Rosa. Vem, vinculada a Ziembinski, toda a grande encenação europeia, trazendo Gaston Baty, Gordon Craig, Louis Jouvet.[9]

> Animadores e poetas, como Paschoal Carlos Magno, artistas novos, escolas dramáticas, companhias de amadores ou profissionais, tradutores, ensaiadores, todo um considerável movimento começou a surgir, em torno do palco, que faz com que a nota porventura dominante das letras brasileiras atuais, e, por conseguinte, do neomodernismo, seja o interesse pelo teatro e a criação de um verdadeiro teatro brasileiro, ressurgindo das cinzas a que se tinha reduzido, precisamente, com o advento do modernismo. Nenhum dos iniciadores do movimento fez teatro ou se interessou por ele, salvo, por exceção, Oswald de Andrade.[10]

A abordagem excludente da relação teatro e modernismo é constante. Miroel distinguiu-se apenas por reivindicar o título de modernista para Os Comediantes e Ziembinski – o que é de todo discutível, visto terem pertencido ao movimento contramodernista dos anos 1940. Tão grande é o consenso quanto à ausência do teatro no movimento modernista, que o coro de historiadores de teatro anima historiadores de literatura a ousarem mais, chegando tranquilamente a disparates, como os que se lê em Alceu Amoroso Lima:

Quando afirma que o teatro foi reduzido a cinzas com o advento do modernismo, Alceu Amoroso Lima comete uma leviandade; e mais ainda, ao dizer que nenhum dos iniciadores do movimento modernista tenha se interessado pelo teatro. Certamente desconhecia que Guilherme de Almeida

8. *O Movimento Modernista,* p. 45.
9. Miroel Silveira, "O Teatro", em *Anais do Curso "A Semana de Arte Moderna de 22, Sessenta Anos Depois",* p. 47.
10. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira,* p. 154.

A batalha parte 1.p65 21 28/10/2010, 11:21

foi parceiro de Oswald de Andrade, antes de 1922, no cometimento de duas comédias (em francês); que Menotti Del Picchia era encenado pela Companhia Dramática Nacional em 1920; que Graça Aranha já em 1911 tinha sua peça *Malazarte* encenada em Paris; que Mário de Andrade demonstrou verdadeiro interesse pelo teatro em vários escritos, além de se aventurar na dramaturgia, mais tarde, com *O Café*. Não teriam eles se interessado pelo teatro? Isto sem falar de outros participantes da Semana, como Villa-Lobos e Ronald de Carvalho, que estiveram com Renato Vianna na companhia Batalha da Quimera; de Álvaro Moreyra e sua esposa Eugênia, sempre ligados ao teatro e que em l927 criaram o Teatro de Brinquedo; e sem falar de outros modernistas históricos, como António de Alcântara Machado, cuja produção de crítica teatral é admirável; ou de Flávio de Carvalho, que tentaria uma revolução cênica no Brasil com o Teatro da Experiência.

A *História da Inteligência Brasileira*, de Wilson Martins, é admirável tanto pela exaustiva pesquisa quanto pela riqueza das observações críticas, mas quando se refere ao teatro, a coisa muda de figura: as observações críticas são discutíveis e no nível da informação encontram-se falhas lamentáveis, até porque não se refere ao teatro, como afirma, mas a peças *publicadas*. Um exemplo oportuno:

> No caso brasileiro, o teatro foi a última forma de criação artística a aceitar a modernização, fato ainda mais verdadeiro se considerarmos as peças de 1918: *A Herança*, de Júlia Lopes de Almeida, representada no teatro da Exposição Nacional e galardoada com o Grande Prêmio; *Luizinha*, de Vicente de Carvalho, comédia em dois atos, publicada em agosto e setembro na *Revista do Brasil*; *A Barreira* e *Dentro da Fé*, de Órris Soares (1884-1964)...[11]

O comentário prossegue citando peças que nada têm a ver com o teatro de 1918. O grande sucesso daquele ano foi *O Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro, encenado pela Companhia Leopoldo Fróes, e a mais comentada estreia foi *Na Voragem*, de Renato Vianna, pela Companhia Dramática Nacional. Se a peça de Júlia Lopes de Almeida foi representada e premiada na Exposição Nacional, o autor registra o acontecimento com dez anos de atraso ao incluí-la entre as peças de 1918, ano em que foi publicada.

Décio de Almeida Prado por ocasião dos cinquenta anos da Semana de Arte Moderna escreveu um ensaio levantando aspectos afirmativos da relação teatro e modernismo. Consta da parte introdutória que seu intuito é tecer "um feixe de relações entre o teatro e o modernismo, com o objetivo de provar que há entre os dois mais vínculos profundos do que sonha nossa habitual historiografia"[12]. Restringe-se o mestre à produção de crítica teatral de António de Alcântara Machado e à obra dramatúrgica de Oswald de Andrade, ignorando as primeiras comédias em francês e se fixando na apreciação de *O Rei da Vela*. Analisando as críticas de António de Alcântara Machado, observou que se

11. *História da Inteligência Brasileira*, v. 6, p. 111.

12. Décio de Almeida Prado, "O Teatro", em *O Modernismo*, p. 139. O ensaio foi reeditado em *Peças, Pessoas, Personagens – O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*.

A batalha parte 1.p65 22 28/10/2010, 11:21

prendiam à dramaturgia e que se confrontadas com o teatro brasileiro de décadas mais tarde, ou a partir dos Seminários de Dramaturgia do Arena, foram proféticas. Anota, porém:

Só uma previsão António de Alcântara Machado não fez: a de que a renovação cênica antecederia e prepararia, de modo geral, a dramatúrgica. Considerando somente o ângulo literário, não percebeu (...) a importância real do encenador no espetáculo moderno. Legislou para o texto como se pudesse existir por si mesmo, desligado da realidade material que o transforma em teatro. Pensou em dramaturgos e comediógrafos, quando deveria pensar, de início, em diretores e cenógrafos.

4

Quando a área observada é o teatro, neste trecho onde o velho e o novo se misturam e se digladiam, as águas são turvas. Fundem-se na análise preconceitos sociais, artísticos, literários, interesses comerciais e posturas ideológicas. Fazer a arqueologia dos pensamentos orientadores das manifestações estéticas nos palcos dessa época é desafio gigantesco. A "historiografia habitual", como exprimiu Décio de Almeida Prado, observa de fora – às vezes de muito longe – os acontecere cênicos de então e os classifica num só bloco, cujo conteúdo é qualificado medíocre, inculto, grosseiro etc.. Comete-se, dessa maneira, injustiça cultural e histórica para com homens e mulheres que consolidaram os alicerces de uma das mais vigorosas expressões artísticas da nossa terra: o teatro.

Tais alicerces começaram a sedimentar-se nos anos da I Guerra Mundial, quando as preocupações nacionalistas disseminadas por todos os setores culturais alcançaram também o teatro. Eram sintomas pré-modernistas.

A questão da forma entrou no circuito com a exposição de Anita Malfatti violentamente criticada por Monteiro Lobato. Tratava-se não de mero esteticismo, mas atualização e busca de meios adequados para a expressão artística do homem brasileiro. Ou seja, a forma estava endereçada aos conteúdos nacionalistas.

O problema da forma foi introduzido no teatro por Renato Vianna. Não lhe parecia adequada para os novos tempos a velha escola teatral. Dispondo de informações sobre o trabalho de renovadores da cena europeia, tentou alterar os conceitos da encenação vigentes. Mas logo percebeu que, para alterar conceitos estéticos, era preciso rever funções, estabelecer novo sistema ético, alterar dogmas antiquados sobre a arte do ator e pesquisar novos processos interpretativos. A partir daí foi essa a sua luta, a sua "batalha da quimera". Justifica-se, portanto, a afirmação de Raymundo Magalhães Júnior de que

Foi Renato Vianna um antecipador de Paschoal Carlos Magno e do seu Teatro do Estudante, de Valdemar de Oliveira e do Teatro Amadores de Pernambuco, como dos Comediantes e o TBC de São Paulo. A sua luta não deixou de ter nestes vinte anos uma grande repercussão nacional e ele próprio andou acordando vocações teatrais e insuflando movimentos da mesma natureza em vários estados. Ajudou a amanhar o terreno em que outros estão plantando.[13]

Observou Décio de Almeida Prado que a "renovação cênica antecederia e prepararia, de modo geral, a dramatúrgica". Parece-me problemático, todavia, dissociar inteiramente uma coisa da outra. Nota-se, no evoluir da batalha ou no frigir dos ovos, crescente preocupação com a dramaturgia. Certamente não no sentido que pretendiam os críticos literários, mas no

13. Raymundo Magalhães Júnior, "Um Agitador". *SBAT Boletim,* junho de 1953. Publicado originalmente no *Diário de Notícias* (RJ).

A batalha parte 1.p65 23 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC

Paschoal Carlos Magno

sentido dos homens de teatro. Essa preocupação aflora nas comédias de Oduvaldo Vianna ou de Álvaro Moreyra – artistas que também propunham novas formas cênicas. Porém, foi com Renato Vianna que a renovação dramatúrgica atingiu a contradição básica e primária da preservação/renovação.

É no mínimo curioso observar que Renato tentou dar passos à frente retrocedendo ao melodrama clássico e ao "teatro de tese", à moda de Dumas Filho, neles, antes mesmo dos anos 1920, introduzindo conceitos psicanalíticos – de maneira tosca, é verdade, mas suficientemente forte para provocar comentários na imprensa invocando o nome de Freud.

É fato, também, que o melodrama marcou presença no teatro brasileiro desde João Caetano. Mas nenhum outro dramaturgo os produziu de maneira sistemática como Renato Vianna, colocando em pauta tenebrosa crítica ao patriarcalismo brasileiro.

5

Quando planejei realizar a pesquisa sobre vida e obra de Renato Vianna, não esperava encontrar muita facilidade. Mas ao sair a campo, com patrocínio de uma Bolsa Vitae de Artes, a realidade mostrou-se pior do que as mais pessimistas expectativas. As indicações de que dispunha eram mínimas e as fontes potenciais mostravam-se exíguas. Consultando arquivos públi-

A batalha parte 1.p65 24 28/10/2010, 11:21

cos; procurando sistematicamente em jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo, do período compreendido entre 1917 e 1953, notícias sobre temporadas de Renato Vianna nessas cidades, e mesmo entrevistando pessoas que com ele trabalharam, a pesquisa avançava pouco. Períodos inteiros ficavam com enormes pontos de interrogação. Parecia impossível obter uma visão articulada da trajetória de Renato Vianna com o material recolhido. A esperança era encontrar os seus herdeiros. Mas a busca não foi fácil e só consegui encontrá-los graças ao auxílio do amigo jornalista Celso Araújo que, publicando anúncios de "procura-se" no *Jornal de Brasília* (pois as indicações eram de que os herdeiros morassem em Brasília), conseguiu por fim localizar Maria de Fátima, neta de Renato Vianna, que me possibilitou falar com seu pai, Leone Vasconcelos, em cuja casa, numa fazenda em Goiás, havia muito material de e sobre Renato. Visitei-os em Brasília e desse encontro nasceu a simpatia mútua e a confiança do doutor Leone, que generosamente enviou para minha casa todo o arquivo pessoal de Renato Vianna.

Havia transcorrido mais de meio ano de pesquisa de campo quando recebi o material enviado pelo doutor Leone Vasconcelos. Nos álbuns volumosos, mais de sete mil recortes de jornais, de todo o Brasil, narram com riqueza de detalhes as viagens da companhia de Renato durante as "missões dramáticas"; um "diário" do Teatro-Escola conta aspectos do dia a dia daquela empresa; e há os diários de dona Elita, falando da vida doméstica e das batalhas a que se atirava o guerreiro da quimera, incluindo os sufocos financeiros depois de cada uma das suas "campanhas de arte"; e há uma série enorme de notas sobre fatos do cotidiano, artigos, manifestos, memórias e discursos escritos por Renato, cobrindo o período entre 1917 e 1953. E há também correspondência, documentos pessoais, fotos e muitos outros papéis que historiam a trajetória de Renato Vianna na política, no serviço público, no jornalismo, na advocacia e, acima de tudo, no teatro. Graças a esse precioso material, lacunas da pesquisa desapareciam – se não todas, a maior parte.

Elaborei a narrativa obedecendo à cronologia dos acontecimentos e fazendo leitura interpretativa do material. As situações descritas, os conceitos expostos, as informações sobre o processo criativo de Renato, as repercussões do seu trabalho, tudo se fundamenta no material recolhido.

A batalha parte 1.p65 25 28/10/2010, 11:21

A batalha parte 1.p65 26 28/10/2010, 11:21

Chegou um rapaz do Norte...

1

Nos jornais e nas ruas só se falava da guerra. Desde 1914, era o assunto de todos os dias. Antes, agitavam-se e digladiavam-se patriotas de outras terras aqui estabelecidos, mas partir de 27 de outubro de 1917 o Brasil também estava em guerra com o império alemão.

A despeito disso, nas caixas dos teatros da capital federal, nas mesas dos bares, nas portas das redações onde se encontravam atores, jornalistas, toda gama de profissionais e diletantes do palco e da plateia, corriam otimismo e bons augúrios sobre a atividade teatral. Risos, sentimentos eufóricos, bravatas: tudo relacionado ao drama e à comédia. O povo do teatro parecia desconhecer a guerra, assim como desconheceu a agitação trabalhista que marcou o ano de 1917. Estaria o teatro tão distante dos movimentos sociais?

Vista a coisa por outro ângulo, no entanto, a euforia e o otimismo atrás das coxias, nas ruas e nos botecos, refletiam novas situações da experiência teatral nascidas dos mesmos fatores que agitavam outros segmentos. Isso conectava a ação teatral ao encadeamento de fatos destinados a mudar a face do país econômica e culturalmente.

A chave de tudo foi a I Guerra Mundial, que dificultou a travessia do Atlântico. O mercado interno viu-se desabastecido de manufaturas, o que abriu espaço para a indústria nacional: ampliaram-se as poucas existentes e outras aparece-

A batalha parte 1.p65 27 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Oduvaldo Vianna

ram. Em consequência, aumentou a oferta de empregos. Os movimentos trabalhistas, que andavam mal das pernas, eclodiram com força e, paralelamente aos tradicionais anarco-sindicalistas, floresceram os "maximalistas".

Por conta das dificuldades na travessia do Atlântico, além de mercadorias, também ideias e modas europeias escassearam, obrigando intelectuais brasileiros a se voltarem ao próprio país e procurar entendê-lo. O homem brasileiro começou a ser discutido.

E além das mercadorias, das ideias e das modas, as companhias teatrais também encontravam dificuldades para atravessar o Atlântico e inundar os teatros do Rio e de outras capitais com produções de todos os gêneros e níveis. Elas sempre aqui estiveram em grande número, vindas da França, da Itália, da Polônia, de toda parte e, sobretudo, de Portugal. Atenuado esse fluxo, o ator brasileiro encontrou espaço para se desenvolver.

Lucília Péres, a principal atriz brasileira de então, em 1915 uniu-se ao ainda pouco conhecido de Leopoldo Fróes organizando companhia bem sucedida. Ano seguinte, por desavença, Lucília abandonou a companhia e Fróes firmou-se como empresário, obtendo grande êxito nos anos seguintes. Em 1917, Gomes Cardim e Itália Fausta criaram a Companhia Dramática Nacional, conquistando mercado e prestígio. Outros atores-empresários da terra surgiam e disputavam plateias com as companhias portuguesas aqui estabelecidas, que antes da guerra eram donas absolutas da cena.

Nesse impulso, surgiam dois institutos importantes para o desenvolvimento de um teatro nacional: a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, cuja finalidade era disciplinar o uso do texto dramático e proteger os autores da terra; e a Casa dos Artistas, que, a par de finalidades assistenciais, seria o sindicato da classe. Pequenos passos, mas decisivos para a efetiva nacionalização do teatro.

No último ano da I Guerra Mundial, a euforia pelo sucesso de atores e autores nacionais permitia aos mais empolgados propalarem convictos uma expressão que outros usavam cautelosamente e a maioria repudiava: teatro brasileiro. Mas, continuavam sendo portugueses quase todos os empresários, os ensaiadores, assim como a maior parte dos componentes de elencos; o sotaque lusitano era a língua oficial vigente no palco; os meios interpretativos, os processos de criação cênica, a tecnologia rudimentar utilizada e os conceitos estéticos correspondiam à realidade do teatro português. De forma

A batalha parte 1.p65 28 28/10/2010, 11:21

que a expressão "teatro brasileiro" referia-se a uma abstração, ao sonho de uns poucos. A partir dessa época, no entanto, transformou-se em bandeira e desafio.

Havia uma luta pela nacionalização do teatro a partir da composição das companhias e havia também o nacionalismo de superfície envernizando velhas estruturas da comédia, ao gosto da plateia. A relação do teatro com o público, via texto, impregnou a comédia de ufanismo traduzido em sentimentalismo bucólico, em louvação à natureza e às gentes dos Brasis. Para uma sociedade acrítica, desconhecedora da própria realidade, convencida de que, apesar de tudo, somos a melhor nação e o povo mais gentil do universo, essa era a única dramaturgia possível. Tal febre ufano-nacionalista foi decisiva para o primeiro triunfo da Companhia Leopoldo Fróes: *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza.

Fróes escolheu o texto quando a companhia estava em temporada em São Paulo, talvez só para agradar o autor, médico e personagem de destaque da sociedade paulistana. Não confiava no êxito da peça junto ao público. Na província, podia arriscar no texto em que não fazia fé; na capital federal era por demais perigoso.

De volta ao Rio, iniciou a temporada de 1917 remontando peças do repertório. Mas o público estava arredio. No Carnaval ousou mesmo apresentar uma revista, e não deu certo. Botou em cena *O Mártir do Calvário* antes da Semana Santa. E nada. Arriscou então mostrar a comédia de Cláudio de Souza. O sucesso foi notável: cento e oito representações consecutivas, coisa inédita no teatro brasileiro até a data.

Flores de Sombra pouco difere das comédias de costumes escritas desde os tempos de Martins Pena, mas sem o talento e a teatralidade desse pioneiro. Perpassada do sentimento nacionalista de então, louvando os valores da vida no campo, coloca a força moral da nossa gente interiorana em contraste com a fragilidade daqueles que, nas grandes cidades, são expostos aos hábitos dissolutos e se contaminam com os modismos importados. Dava início a estereótipos, chavões e conceitos ufanistas que reapareceriam em inúmeros textos nos anos seguintes.

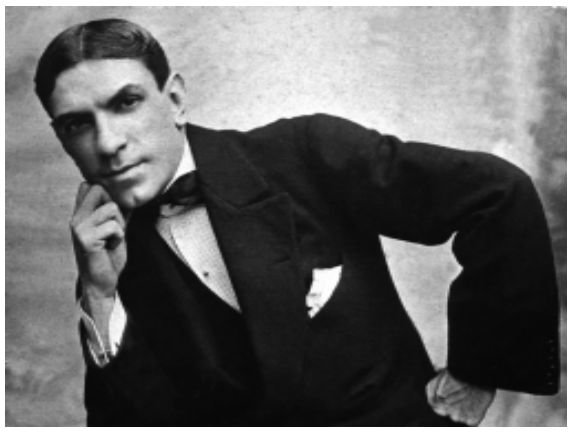
No início de 1918, Leopoldo Fróes ensaiava uma peça de Gastão Tojeiro na qual também não acreditava. Conta-se que, no dia anterior à estreia, Tojeiro advertiu Fróes que, se ele não comparecesse a mais ensaios, a comédia seria um fracasso. "Fique descansado", respondeu Fróes, "pois quem vai fazer a sua peça sou eu". Gastão Tojeiro saiu bravo, chamando o ator de tolo e pretensioso[1]. O fato é que Fróes estava pouco

FUNARTE – CEDOC

Itália Fausta, em *Antígona*, no Teatro da Natureza, em 1915

1. Cf. Nestor de Holanda, "Telhado de Vidro – Gastão Tojeiro", *Revista de Teatro* (SBAT, RJ) nº 350, março/abril de 1966. Publicado originalmente no *Diário de Notícias* (RJ), 21 de dezembro de 1965.

A batalha parte 1.p65 29 28/10/2010, 11:21



FUNARTE – CEDOC

Leopoldo Fróes

ligando, já mandara pintar os cenários para a próxima montagem. Estava certo de que a peça, *O Simpático Jeremias*, não se aguentaria muito em cartaz. Ledo engano: foi um sucesso ainda maior do que *Flores de Sombra*, ultrapassando duas centenas de representações consecutivas.

Sem apelar diretamente a sentimentos nacionalistas, *O Simpático Jeremias* colocava em cena tipos e situações da pequena burguesia urbana, que também seriam explorados à exaustão a partir daí. Embora sem discursos ufanistas, contrastou o nacional e o estrangeiro através do milionário americano e sua filha, que não escondiam supremo desprezo pelos nativos. Uma interessante nota crítica está no hábito do americano de dar fartas gorjetas, mas terminar embolsando mais do que despende.

Os dois triunfos de Leopoldo Fróes com textos brasileiros provocaram uma corrida de empresários à cata de novos comediógrafos. Daí o alvoroço e a euforia que se instalaram no meio teatral. Havia sempre um autor em perspectiva. Falava-se dos novatos Oduvaldo Vianna, Viriato Correa, Abbadie Faria Rosa, cada qual com uma peça destinada a esta ou àquela companhia. E foi nessa agitação que começou a circular o nome de Renato Vianna. Poucos o conheciam, mas, conforme Raymundo Magalhães Júnior, falavam dele como uma promessa prestes a ser cumprida:

– Renato Vianna vai escrever para Itália Fausta! É um rapaz do Norte, magrinho como um palito. Mas dizem que tem talento pra dar e vender.[2]

2

Renato Vianna, o rapaz do Norte (do Ceará, diziam), magrinho que nem palito, chegou ao Rio de Janeiro em fins de 1917 para ocupar o cargo de oficial na Procuradoria Geral da Fazenda. Sabia-se que era bem relacionado na esfera política e que trazia dos estados do Norte a fama de jornalista e advogado combativo. Precedido dessas referências, começou a aparecer com frequência nos locais onde gente de teatro e intelectuais se reuniam. Revelou-se homem culto, palestrador elegante e com ideias bastante próprias.

De fato tinha uma peça escrita, *Na Voragem*, mas que destoava da produção ansiada pelos empresários: era drama. O drama tinha espaço reduzido nesse teatro. Empresários e atores bem o sabiam: o público vai ao teatro para se entreter; quer rir e não chorar. Por outro lado, escrever drama era mais difícil do que escrever comédia, acreditavam todos. Os pou-

2. *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes*, p. 69.

A batalha parte 1.p65 30 28/10/2010, 11:21

cos autores que se metiam a escrever dramas normalmente davam com os burros n'água. Havia o Roberto Gomes, prestigiado pelos intelectuais, mas de quem os empresários queriam distância: não atraía, afastava o público. Mesmo Itália Fausta, grande atriz dramática, só uma vez incluiu Roberto Gomes em seu repertório.

E foi para Itália Fausta que Renato Vianna leu o original. A atriz se interessou vivamente pela obra e a montou. Estreando no Teatro Recreio a 3 de outubro de 1918, a peça obteve modesto sucesso de público, mas impressionou a crítica e o pessoal de teatro: definitivamente aquele rapaz magrinho era um grande autor.

Dessa maneira, a estreia correspondeu às expectativas e deu a Renato Vianna crédito para mais comodamente se estabelecer no meio teatral e nos círculos literários. Mas ele se revelava, dia a dia, ferrenho crítico do teatro então praticado. Defendia pontos de vista sobre a arte que contrariavam princípios tidos como dogmas. Aos poucos ficava claro que o rapaz que chegara do Norte não vinha concorrer com ninguém, mas abrir um novo espaço no teatro. Um espaço de *ideias*. Se isso fascinava alguns, deixava outros de pé-atrás.

Assim, logo após a estreia de *Na Voragem*, Renato Vianna – que estava com apenas 24 anos de idade – tornava-se alvo de rasgados elogios e de azedas críticas.

Subsidiava sua visão teatral uma experiência de vida que entrelaçava dramas pessoais, rebeldia e aguda consciência da realidade brasileira.

Embora em Fortaleza alcançara notoriedade como jornalista e advogado, Renato era carioca. Nasceu no Rio de Janeiro a 31 de março de 1894, filho de José Gonçalves Vieira Vianna e de Adelina de Mendonça Fleury. Desde menino conheceu a face escura da vida e, adolescente, uma tragédia familiar o atirou na luta pela sobrevivência.

Seu pai era sujeito a crises depressivas, vivendo em apuros financeiros, com salário que mal dava para sustentar os seis filhos, uma enteada e a esposa. Natural do Minho, Portugal, veio ainda menino para o Brasil e foi criado em São Luís do Maranhão por parentes. Muito jovem tentou a vida em Manaus, onde se casou. Formou a família enquanto tentava firmar-se profissionalmente em Quito e, depois, no Rio de Janeiro. Em 1903, como os negócios iam mal no Rio, juntou a família e voltou a Manaus. Algum tempo depois, transferiu-se para Belém. Nesta cidade, a 15 de outubro de 1908, José Vianna enforcou-se num aposento da fir-

FUNAARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / ALBERTINO CAVALEIRO / O CRUZEIRO

Lucília Péres

A batalha parte 1.p65 31 28/10/2010, 11:21

ma onde trabalhava. Ao lado do corpo foram encontradas duas cartas, uma para a esposa, pedindo perdão pelo ato que ia praticar; outra para o patrão, na qual dizia: "Peço nesta hora suprema que faça o meu enterro, abrindo uma subscrição em favor da minha família, visto que não lhe deixo nada no mundo"[3].

Renato sempre evitou comentar as circunstâncias da morte do pai, até mesmo nos escritos em que tecia considerações sobre a morte – tema que lhe era muito caro. Encontrei no seu arquivo pessoal um envelope subscritado: "memórias da minha vida – quando se abriu o velário do drama". Dentro, em um recorte de *O Jornal*, de Belém, a notícia do suicídio. Evidentemente esse recorte o acompanhou a vida toda.

Aberto o velário, desenrolava-se um drama triste. Dona Adelina, que não gozava de boa saúde, com os credores batendo à porta e o marido cada vez mais deprimido, resolvera ajudá-lo no orçamento doméstico servindo almoço e jantar a pensionistas. A trabalheira a prostrou. Estava ainda muito doente quando José pôs fim à vida. A filha do primeiro matrimônio já se casara. Marieta, a irmã mais velha de Renato, encarregou-se dos trabalhos da casa e dos cuidados da prole. A Renato, então com quatorze anos, coube batalhar o sustento da família.

Não encontrei registros das atividades a que se dedicou nos anos seguintes. É provável que tenha trabalhado com advogados, adquirindo sólidos conhecimentos de Direito. Mas, de toda maneira, é espantoso como em breve esse garoto passava a ser conhecido e respeitado como jornalista: aos dezesseis anos já exercia a profissão em Manaus. E seguramente o teatro era, já nessa época, sua paixão.

Uma pequena crônica assinada por O. R., publicada por *A Vanguarda*, dizia: "Em 1904, com dez anos de idade apenas, Renato Vianna teve já o primeiro contato com o palco. Seu pai, um comerciante português com alma de poeta, fazia questão de manter uma 'companhia' infantil em temporada permanente na sala de visitas da residência... e costumava 'lançar' as atrações com mais ou menos essa idade. Não buscava valores precoces; cuidava, antes, de entreter a gurizada e distrair a família"[4]. Galante de Sousa[5] e Andrade Muricy[6] repetem o mesmo dado, certamente bebendo nesta fonte. Só com muita reserva, todavia, pode-se aceitar tal informação, dadas as circunstâncias de vida do senhor José Vianna.

3. Não assinado, "Os Desesperados da Vida". *O Jornal* (Belém, PA), 17 de outubro de 1908.
4. O. R., "Curiosidade". *A Vanguarda* (RJ), 13 de dezembro de 1947.
5. *O Teatro no Brasil*, t. 2, p. 568.
6. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, vol. 2, p. 1059.

A batalha parte 1.p65 32 28/10/2010, 11:21

O próprio Renato, numa entrevista de l938, narra o que teria sido o seu primeiro envolvimento com o teatro:

> Minha vida (...) começou aos onze anos quando, no Pará, fugi de casa, procurando a Companhia de Ângela Pinto, onde pretendia trabalhar. Lembro-me que então menti à artista. Cheguei, naquela idade e somente para atender a impulsos naturais, a perpetrar a suprema vilania de me inculcar órfão de pai e mãe, quando tinha ambos vivos. O resultado foi trágico, dolorosa a minha primeira decepção: meu pai foi tirar-me de bordo e eu tive que me conformar.[7]

Uma crônica de Dejard de Mendonça evoca a que teria sido a primeira montagem teatral de Renato Vianna, da qual o cronista afirma ter tomado parte. Infelizmente não é preciso na data, mas dá algumas indicações. Diz terem transcorrido mais de trinta anos. Tratando-se de matéria escrita e publicada em 1938, conclui-se que o evento aconteceu antes de 1908, quando o senhor José Vianna era ainda vivo. Afirma que Renato, "mal saído do trato com os brinquedos e do uso de calças curtas", se meteu a "empresário teatral, diretor de companhia, organizador e orientador de artistas". A proeza deu-se na Vila Pinheiro, em Belém. Conta Dejard de Mendonça:

> Num sábado à noite Renato Vianna e seu teatro se mostraram aos veranistas e ao povo do Pinheiro. A casa de espetáculos regorgitava de gente. Subiu à cena uma comediazinha intitulada *Casar Para Morrer*. A certa altura da peça eu tinha que pegar do sabre, que havíamos emprestado do polícia de serviço no teatro, e correr o palco de um para outro lado proferindo estas palavras: "Vai correr aqui um mar de sangue". Trinidad, uma espanholita graciosa, de olhares peraltas, que representava o papel da adúltera, tinha que responder qualquer coisa desculpando-se. A cena era, afinal, meio trágica, mas redundou numa tremenda hilaridade, porque quando eu peguei no sabre e proferi aquelas palavras indignadas, Trinidad desandou em carreira louca para dentro das coxias e de lá, de mãos postas, me dizia: "Não me mate, pelo amor de Deus!" A plateia desbraguilhava-se de riso e Renato Vianna, dos bastidores, fazia força para que Trinidad voltasse ao proscênio, onde eu, de sabre em punho, não podia dizer mais nada ante o picaresco daquela situação. Foi assim que Renato Vianna e seu teatro estrearam.[8]

Remontando os fatos, conclui-se que Renato, aos onze anos, tentou juntar-se a uma companhia, fugindo de casa. Aos doze ou treze, resolveu criar sua própria companhia na ilusão (segundo Dejard de Mendonça) de que iria ganhar muito dinheiro. Com a morte do pai e as responsabilidades que, em decorrência, caíram-lhe sobre as costas, deixou o teatro um pouco de lado. Mas, em 1912, aos dezesseis anos, quando já se encontrava em Manaus, escreveu peça em um ato, *A Prova*, que foi montada pelos atores portugueses Adelina Nobre e Alves da Silva.

De Manaus mudou-se para Fortaleza, onde continuou exercendo o jornalismo e começou a advogar. Informou seu genro, doutor Leone Vasconcelos, que Renato não cursou Direito: era rábula e foi autorizado a advogar pela OAB, coisa comum nessa época, pela falta de advogados, especialmente em cidades interioranas[9]. Desse modo, Renato defendeu causas de pequenos agricultores e se notabilizou pelo brilho das defesas.

Como jornalista, Renato cobria casos rumorosos, sempre fazendo oposição ao Governo e aos "coronéis". Em artigo sobre ele, Raymundo Magalhães Júnior conta: "Lembro-me de que (...) fez sensação em Fortaleza, publicando reportagens nas quais acusou um personagem de destaque, diretor de grande empresa de serviços públicos, como responsável por um crime tenebroso"[10].

Em 1913 casou-se com dona Elita, filha de Teófilo Cordeiro de Almeida (vereador em Fortaleza, que mais tarde se filiou ao Partido Comunista) e irmã do coronel, depois general do exército, Carlos Cordeiro de Almeida. Da união nasceu o menino Ruy, ano seguinte.

Esse período da vida de Renato é marcado pelo mergulho na realidade da sua terra. Em 1915 viajou pelos sertões para fazer a cobertura jornalística da grande seca, entrando em

7. Não assinado, "Renato Vianna Fala...". *Correio do Ceará* (Fortaleza), 9 de setembro de 1938.
8. Dejard de Mendonça, "Renato Vianna e Seu Primeiro Theatro". *Imparcial* (Belém, PA), 25 de maio de 1938.
9. Cf. Leone Vasconcelos em depoimento ao autor.
10. Raymundo Magalhães Júnior, "Um Agitador". *SBAT Boletim* (RJ), junho de 1953.

A batalha parte 1.p65 33 28/10/2010, 11:21

contato com populações sertanejas, abandonadas ao destino e exploradas pelos "coronéis". Essa vivência, aliada ao espírito rebelde e contestatório, resultava em reportagens vigorosas, que chamavam a atenção dos políticos, entre os quais Antônio Carlos Ribeiro de Andrade.

3

Impossível ignorar as ligações de Renato com personalidades como Gilberto Amado ou o compositor Villa-Lobos, que sempre estiveram presentes em sua vida. Mas poucos terão exercido tanta influência sobre ele quanto a "raposa das Alterosas", o presidente Antônio Carlos.

Figura das principais da Velha República, Antônio Carlos justifica a qualificação de "raposa" que se dá aos políticos. Jeito de homem modesto que, no dizer de Gilberto Amado, "parecendo obedecer, dominava a câmara". Tremendo articulador, formidável conspirador. Representante da oligarquia rural mineira, teria conspirado contra ela na Revolução de 30, conforme depoimento de Maurício de Lacerda, citado por Octávio Malta: "Disse-me ele uma coisa curiosa: que tinha poucos anos de vida na crosta da Terra e os queria dedicar a uma obra que sempre tivera em mente – a obra do povo contra o poder opressor. Apenas nós (os revolucionários de 30) escolhemos a linha reta que nos deu individualmente a confiança popular e o prestígio que desfrutamos em toda a Nação; ele (Antônio Carlos), ao contrário, preferia a linha curva para chegar ao poder, sem que os oligarcas desconfiassem do seu objetivo e, no poder, descarregar nestes o golpe decisivo e supremo que os abateria para sempre na República"[11].

Na época da Revolução de 30, sendo presidente do estado de Minas Gerais pelo Partido Republicano, veladamente Antônio Carlos agia, enviava seus secretários de Estado em missão de catequese e derramava "dinheiro do Tesouro de Minas Gerais para incendiar a Nação"[12], abrindo o caminho que levaria Getúlio Vargas ao Catete.

Essa característica ambígua de Antônio Carlos, conservador e revolucionário, incendiário e bombeiro, não surgiu no ocaso dos anos 1920: era a sua maneira de fazer política. A linha curva descrita pela obra que tinha em mente iniciara antes. E ao conhecer o jovem e rebelde jornalista Renato Vianna em Fortaleza, Antônio Carlos quis tê-lo ao seu lado.

Assim, na função de secretário e certamente ouvindo e discutindo ideias com o ilustre político, para quem escrevia discursos, Renato Vianna achava-se em Minas, em 1917. Era

11. *Os "Tenentes" na Revolução Brasileira*, p. 18.
12. Idem, p. 19.

A batalha parte 1.p65 34 28/10/2010, 11:21

FUNAARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / ALBERTINO CAVALIEIRO / O CRUZEIRO

Companhia Renato Vianna, nas "missões dramáticas" de 1939

secretário de Antônio Carlos e divulgador de ideias que pouco interessavam à oligarquia – incendiário, não bombeiro. O que se denuncia na leitura do *Manifesto Político*, pronunciado por Renato Vianna no Centro Artístico Cearense, núcleo operário de Juiz de Fora.

O ano de 1917 foi marcado por greves operárias violentamente reprimidas pela polícia. O movimento operário contava só com a indiferença das outras camadas sociais e o sindicalismo não passava de uma ideia pela qual lutavam, com inenarráveis sacrifícios, alguns líderes. O governo os reprimia exemplarmente, com apoio da Lei Adolfo Gordo, que mandava expulsar agitadores estrangeiros e segregar os nacionais em "campos de internamento". É significativo da postura de Antônio Carlos que o seu secretário, homem da sua confiança, dirigisse a operários um manifesto conclamando-os à união e à luta. Renato começava seu discurso culpando os operários de serem "vítimas involuntárias do próprio erro":

> Como vos digo, a culpa vos cabe, em parte. No seio das vossas agremiações há espíritos luminosos, contendo no seu âmbito a predestinação de heróis. Se vos deixásseis guiar ao fremente clarão que esses espíritos irradiam de si e ao derredor de si, certo que o vosso destino outro seria hoje. No entanto – força é confessá-lo – vós primais pela desunião de classe. Em vós o sentimento da solidariedade é o mais pungente dos mitos. O operariado do meu país é o maior perseguidor, o maior inimigo do operariado do meu país. Não vos fortalece o elo inquebrantável da coligação, que é o espírito máximo do domínio. Dominar é congregar elementos, nunca dispersá-los.[13]

Fala do fracasso das greves ocorridas em vários estados como evidência desses comentários e pergunta que voz se levantou "da tribuna dos comícios ou da tribuna da imprensa" para impugnar a ação dos exploradores e sustentar o direito do protesto do trabalhador. O tom panfletário do mani-

13. *Manifesto Político,* original datilografado, 1917. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 35 28/10/2010, 11:21

festo tem o seu grande momento, como nos melodramas que Renato viria a escrever:

> Não vos iludais! Enquanto os vossos companheiros amarguram nos calabouços as torturas infames da repressão penal, e outros suportam, no exílio, a saudade acerba das esposas e dos filhos famintos, eles, os potentados que vós fecundastes, tragam calmamente havanas perfumados, em cochins confortáveis, na segurança covarde dos palácios que lhes destes – roubando os vossos bens –, gatunos de vós mesmos.

O manifesto constitui o único documento existente de pronunciamento político feito por Renato Vianna nesse período. Revela sua postura em face da questão proletária e sua visão do problema. No entanto, não era à carreira política que ele se endereçava, mas ao teatro. Antônio Carlos o ajudava na medida que o aproximava do Rio de Janeiro – sede do teatro no Brasil. Assumindo o Ministério da Fazenda, em setembro daquele ano, logo Antônio Carlos o nomeou para um cargo público na capital federal.

Afirma Renato, em anotação para as suas memórias, ter prestado concurso e que, ao nomeá-lo, Antônio Carlos apenas cumpria a lei. Mas, houve sim favorecimento. A nomeação, cujo diploma foi assinado por Antônio Carlos e pelo presidente Wenceslau Brás a 22 de outubro de 1917, era "para o lugar de segundo fiscal aduaneiro da alfândega de Porto Alegre". Esse cargo ele jamais assumiu, provavelmente porque não desejava ir para Porto Alegre e sim para o Rio de Janeiro. Logo outro diploma, também assinado pelo ministro e pelo presidente, o nomeava quarto escriturário da Casa da Moeda[14]. Já estava assegurado um posto no Rio. Mas o amigo ministro melhorou-lhe a posição nomeando-o oficial da Procuradoria Geral da Fazenda, durante o impedimento do oficial efetivo.

4

Por seus antecedentes, pela história pessoal, por sua inquietação em face dos problemas sociais, Renato Vianna não podia aceitar passivamente o teatro alienado de então, que não passava de simples fábrica de gargalhadas. Queria alterá-lo e, pela vida afora, seria movido por esse desejo. Mas, no início de 1918, quando começou a circular no meio teatral carioca, preocupou-se em estabelecer boa relação com as facções existentes. Porque, a despeito do empenho comum no sentido da nacionalização do teatro, no ambiente atuavam interesses e ideologias divergentes.

De um lado, por exemplo, estavam jovens comediógrafos como Viriato Corrêa, Oduvaldo Vianna, Abbadie Faria Rosa que juntos a veteranos autores e críticos fundaram a SBAT. Empresários de prestígio, como Leopoldo Fróes, Gomes Cardim, Paschoal Segretto, faziam-lhes guerra na fronteira oposta. Acostumados aos arranjos com os autores, aos quais pagavam ninharias (quando não fazendo *arranjos* em peças es-

14. Documentos originais pertencentes ao Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 36 28/10/2010, 11:21

ARQUIVO RENATO VIANNA

ARQUIVO RENATO VIANNA

À esquerda, Renato Vianna em Ilha das Flores, no Ceará em 1915. Ao lado, Renato e dona Elita, no Rio de Janeiro, em 1918

trangeiras e lesando os legítimos autores), os empresários consideravam a tabela de direito autoral estabelecida pela SBAT um assalto. As brigas foram imensas e não ficavam apenas no bate-boca.

Renato Vianna não tomou partido, nesses primeiros tempos. Mais tarde, já consagrado, entraria na briga a favor da SBAT e contra Leopoldo Fróes, definindo de vez a questão do direito autoral. Mas, naquele momento, usou de diplomacia. Foi amigo dos comediógrafos sem hostilizar Fróes e Cardim, que seriam os primeiros a montar suas peças.

Nas discussões sobre teatro, porém, já começava a colocar ideias de renovação. Como os demais, sentia-se empolgado com a possibilidade da criação do "teatro nacional". Mas, ao contrário dos outros, que entendiam ser suficiente eliminar a hegemonia lusitana no palco para lograr a criação do "teatro nacional", Renato via mais longe. Para ele, eram necessárias mudanças estruturais, e não apenas em termos da organização das companhias, mas também da radical alteração de conceitos e de meios interpretativos.

O teatro, para ele, devia ser um instrumento civilizador, ponto de debate dos problemas sociais, meio de educação cívica. Só teríamos um "teatro nacional", portanto, quando realizássemos um teatro capaz de refletir o Brasil. Não o Brasil bucólico e artificial das comédias de costumes, mas os gran-

A batalha parte 1.p65 37 28/10/2010, 11:21

des problemas humanos do povo brasileiro. E para se chegar a esse teatro, não tinha ilusões, levaria muito tempo. O importante era iniciar a caminhada.

Depois da estreia de *Na Voragem* que, a despeito do pequeno sucesso de público, surpreendeu a classe teatral e a crítica, ele sentiu-se mais à vontade para falar abertamente das ideias de renovação cênica – único meio de se iniciar a construção do "teatro nacional" – e passou a se relacionar com novos poetas – como Gilka Machado, que escandalizava o público com seus poemas eróticos; ou Ronald de Carvalho, que se ligara ao modernismo português na revista *Orfeu* – e com Heitor Villa-Lobos.

A primeira parceria de Renato com Villa-Lobos foi em 1919, quando escreveu o libreto para a ópera *Zoé*. Dela só restam partituras de dois atos, no Museu Villa-Lobos, o resto perdeu-se, inclusive o libreto. Sendo Zoé o nome da personagem central de *Salomé*, peça escrita nesse mesmo ano, é possível que o libreto desaparecido seja a própria peça.

A chegada de Renato Vianna ao Rio de Janeiro, em fins de 1917, e sua imediata integração ao meio teatral, foi o início de um capítulo importante do nosso teatro: no momento mesmo em que esse teatro começava a lutar por uma identidade nacional, Renato nele introduzia a batalha da modernização. Nos três anos seguintes, teve peças representadas pela maior atriz dramática do país, Itália Fausta, e uma pelo senhor absoluto da cena brasileira: Leopoldo Fróes. Encenações que se tornaram plataforma para o seu mergulho no ideal de um teatro moderno. Mergulho que teria início em 1922, com *A Última Encarnação do Fausto.*

A batalha parte 1.p65 38 28/10/2010, 11:21

Melodrama: um rito de passagem

1

As encenações de *Na Voragem, Salomé* e *Os Fantasmas*, pela Companhia Dramática Nacional, renderam a Renato Vianna prestígio entre artistas e intelectuais. Rememorando a época, Brício de Abreu afirma que, no momento em que imperava a comédia ligeira, "surge aquele que teria que ser, como o foi, um dos maiores autores dramáticos de todos os tempos: Renato Vianna". E, também, que "a crítica, em peso, via nele o caminho certo para o soerguimento do combalido teatro brasileiro". Habituado a fazer anotações de encontros e conversas, Brício de Abreu consultou seus cadernos e encontrou nota de 12 de fevereiro de 1921 sobre um encontro com Roberto Gomes. Naquela oportunidade, o autor de *A Casa Fechada* teria dito: "Renato Vianna, rapaz, pode crer, será o autor que ficará na história do teatro brasileiro. É muito maior do que o meio para ser aceito e compreendido agora. Só o futuro lhe fará justiça"[1].

O entusiasmo de Roberto Gomes correspondia à realidade do momento, mas o futuro não o ratificaria. Seus contemporâneos o celebraram como dramaturgo a vida toda. Corrobora essa afirmação o elogio fúnebre que lhe fez Viriato Corrêa, na Academia Brasileira de Letras, colocando-o entre os maiores escritores teatrais do Brasil, "não só da atualidade como de qualquer outro período do nosso teatro"[2]. Isso em 1953, quando nova realidade se consolidava no teatro brasileiro: era a modernidade conquistada, que trazia em seu bojo franco repúdio à "incultura" do teatro anterior. Modernidade

1. *Esses Populares Tão Desconhecidos*, p. 225.
2. "Voto de pesar pela morte de Renato Vianna na Academia Brasileira de Letras", *SBAT Boletim*, maio/junho de 1953.

A batalha parte 1.p65 39 28/10/2010, 11:21

de uma crítica culturalmente melhor equipada, estribada em conceitos cênicos modernos, exigente no que se refere à qualidade literária da obra. Contrariando a profecia de Roberto Gomes, essa crítica só vê "ruindade"[3] nas peças de Renato, que "nunca deixaram de ser ruins ou de mau gosto, ou as duas coisas, o que é pior"[4].

Quem terá razão? Os *antigos* ou os *modernos*? Será acertado admitir que tanto uns quanto outros têm razão. Aqueles por sentirem e entenderem a dramaturgia de Renato Vianna através da sensibilidade (implicando valores socioculturais) do seu tempo; estes, porque representam um estádio em que a sensibilidade, tendo superado questões anteriores através do conhecimento, refinando-se culturalmente, reage de maneira diversa a iguais estímulos.

Realmente, nas peças de Renato Vianna, as peripécias e os diálogos soam velhos, excessivamente dramalhonescos. Mas, à medida que se aprofunda a leitura e se entende a obra dentro do contexto e da cultura da época, é possível, se não admirá-la como era admirada pelos antigos, compreender e justificar essa admiração. Indo mais longe, afastando os preconceitos para com as coisas "superadas", vislumbra-se a beleza e a teatralidade dos seus melodramas.

Renato Vianna considerava o melodrama a mais alta expressão dramática e, ao se rastrear a sua obra, a impressão é de que ele propiciou ao teatro brasileiro o "rito de passagem" por esse gênero. Não foi o primeiro a escrever melodramas no Brasil, mas foi o único a assumir a postura de melodramaturgo em todos os níveis: como escritor, ator e diretor. E, a exemplo dos grandes melodramaturgos, via o teatro como meio de educação cívica dos povos.

Na introdução de *O Melodrama*, Jean-Marie Thomasseau, referindo-se à ambígua atitude dos críticos e historiadores em face do melodrama, localiza o que chama de "mal-entendido" no fato de se continuar julgando obras teatrais com base "unicamente em critérios de estilo literário". Reconhece que, com frequência, os melodramas foram produzidos por autores "sem talento estilístico, mas não desprovidos de qualidades teatrais", constituindo um gênero que provocou "nítida diferenciação entre o literário e o teatral". Lembrando que por mais de um século o melodrama "mobilizou centenas de autores, produziu milhares de peças e provocou os mais tumultuosos entusiasmos, não só entre o público de classe popular, mas em todas as camadas sociais", pergunta se não é o caso de "fazer uma história do gosto teatral, mais que uma história literária de teatro"[5].

3. Sábato Magaldi, *Panorama do Teatro Brasileiro*, p. 184.
4. Bárbara Heliodora, "O Teatro e as Independências". Em *Dionysos*, edição incluindo os números 19, 20 e 21, setembro de 1972, p. 68.
5. *El Melodrama*, p. 8.

A batalha parte 1.p65 40 28/10/2010, 11:21

Se tivéssemos uma "história do gosto teatral" – com todas as implicações socioculturais do "gosto" – certamente a obra de Renato Vianna seria vista por outro prisma, ou o melodrama não seria simplesmente dispensado, sem maiores considerações, esgotando-se na definição apriorística de subliteratura, fábrica de lágrimas e de emoções baratas. E, com isso, a obra de Renato Vianna poderia ser aceita por seu valor histórico e pela influência que exerceu num período importante do teatro brasileiro.

O fato é que qualidades básicas do melodrama e a ideologia evolucionista que marcou os melodramaturgos como pontes entre duas épocas da civilização, através do teatro, são encontradas na obra de Renato Vianna. A começar pelo conteúdo ético e moralizador. Procurava discutir o comportamento social e não raro provocara grandes polêmicas. Falando da fidelidade conjugal (os casamentos por conveniência e a perversa impossibilidade do divórcio), do aborto e de outras situações sociais importantes, atacava tabus que a hipocrisia social sustentava. A discussão podia não avançar muito, mas se destacava nesse teatro que tinha como único objetivo fazer a plateia gargalhar. Com seus melodramas, Renato pretendia fazer a plateia pensar.

O objetivo de realizar um "teatro de pensamento", que perseguiu com monumental teimosia, o remete ao "teatro de tese", à maneira de Alexandre Dumas Filho, representativo de uma fase evoluída do melodrama francês. Seus melodramas, no entanto, incluíam referências do teatro psicológico, dando valor aos silêncios, às grandes pausas, e reclamando dos atores composição melhor desenhada. Daí o valor que, como diretor e professor de arte dramática, dava à "interiorização".

2

As peças de Renato Vianna conservam elementos básicos do melodrama, como a *perseguição* e o *reconhecimento*. Mas, ao contrário do melodrama clássico, em que a *perseguição* é efetuada por vilões desalmados e cavernosos, aqui é representada por uma "dúvida moral", por um crime oculto ou esquecido que, de repente, invade a vida familiar, destrói a harmonia e leva as pessoas – respeitáveis burgueses – ao enfrentamento com os seus valores e as convenções sociais. O *reconhecimento*, por sua vez, não é o do filho extraviado quando bebê que, já adulto, reencontra a mãe ou o pai, fazendo a plateia se afogar num mar de lágrimas. Não: é o reconhecimento do erro ou do crime praticado. O *reconhecimento* não determina a

A batalha parte 1.p65 41 28/10/2010, 11:21

queda do vilão e o restabelecimento da harmonia: induz à necessidade de expiação.

Normalmente as personagens pertencem à alta sociedade. Algumas chegam a ostentar títulos de nobreza – um tanto porque esses títulos soam bem no melodrama; outro tanto pela cáustica ironia do autor em relação às pretensões aristocráticas da burguesia brasileira das primeiras décadas do século XX. O título é sempre comprado, como esclarece a condessa Wanda, em *Sexo*: "Que foi que o senhor me deu? Um título falso de condessa? Venda-o como o senhor o comprou...". A mulher é sempre vítima nessa sociedade que vive das aparências e negocia tudo. Nos casamentos negociados, a mulher é a mercadoria. Os enredos pretendem denunciar as deformações sociais da sociedade patriarcal. E a partir do tema "casamento por conveniência que gera futuros desastres", o autor elabora sua crítica.

Na Voragem, que estreou no Teatro Recreio em outubro de 1918, é uma recriação de *A Prova*, primeira experiência dramatúrgica de Renato. O texto de *Na Voragem* perdeu-se e foi reconstituído em 1941, tendo o título mudado para *Fogueiras da Carne*. Impossível dizer até que ponto a reconstituição é fiel ao original, mas é o que nos resta e só a partir dela podemos comentar a peça de estreia de Renato Vianna[6].

A estrutura observa preceitos do melodrama. O primeiro ato destina-se a expor as personagens e o ambiente social, insinuando o conflito sem atacá-lo de frente, a não ser na última cena. No segundo ato, explora-se a potencialidade do conflito até o paroxismo. No ambiente tranquilo e mesmo alegre do primeiro ato vibram agora emoções turvas. Desespero. Os nervos à flor da pele. É o momento da *perseguição* e a heroína enfrenta o sentimento de culpa por um "crime" que, mesmo apenas latente, desestabiliza a ordem burguesa do meio. No terceiro ato há o *reconhecimento* da culpa e a confissão.

A trama é sobre o amor proibido de Jorge por sua cunhada Gabi. Armando, o marido, um sábio cientista, hospeda o irmão que há anos vivia na Europa. Este se apaixona pela cunhada. Sempre tratada como criança pelo marido (com quem se casou por conveniência), Gabi se vê perdida com a confissão do cunhado. Teme levar o caso ao conhecimento do marido; então procura o auxílio da mãe, mulher cuja moral é ditada pela conveniência e que lhe nega apoio. Implora a Jorge que vá embora, mas o rapaz quer que ela confesse que também o ama. Beija-a e ambos se sentem "no fundo do abismo". Nessa noite Jorge se suicida ingerindo veneno.

6. As sinopses publicadas pelos jornais em 1918, assim como resumos da peça que aparecem em comentários críticos, indicam que a reconstituição preserva assuntos, estrutura, personagens, tratamento etc.

A batalha parte 1.p65 42 28/10/2010, 11:21

Armando encontra no cofre do irmão uma fotografia de Gabi e uma carta a ela destinada, na qual Jorge diz: "Depois da nossa última entrevista meu coração não sossegou, Gabi. Tu me amas! Agora não me importa morrer". Embora acredite na fidelidade da esposa, Armando a expulsa de casa. É quando Gabi revela ter assassinado Jorge:

GABI (*Num profundo ato de contrição*) – Não é assim que manda a lei da honra – a lei dos homens? Eu fui surpreendida sozinha na estrada... na floresta... Tu estavas com os teus livros, as tuas lições, a tua ciência, a tua sabedoria... fechado na tua cidadela... Eu caminhava sozinha na noite escura, com o tesouro que me confiaste: a nossa honra... Ele surgiu do mistério da noite e da sombra... Assaltou-me... Era mais forte... Oh, muito mais forte do que eu! Lutei. Desesperadamente lutei. Mas senti que ele ia carregar-me em seus braços, a mim e ao meu tesouro... Como nos tempos de criança, gritei por minha mãe... E ela não me acudiu... ARMANDO (*Abaladíssimo*) – Cala-te... Cala-te... Podem escutar-te... GABI – Que me importa? Ele tinha sede... Já sua prisioneira, pediu-me água... Tinha febre... E eu deilhe com a água o sono de que nunca mais acordaria... Ele dormiu... Não viste? Nada conseguiu despertá-lo. Dormiu eternamente... Dormiu até a morte... Ele tinha muita sede... Dei-lhe de beber o narcótico letal!

O assédio de Jorge a Gabi não configura a *perseguição* melodramática. Ele mesmo tem repulsa do sentimento que, todavia, não consegue controlar. Não há maldade, não há desejo de ferir. A *perseguição* se dá no íntimo de Gabi e chega-lhe a consciência de forma tumultuosa. Recusava-se a admitir que amasse Jorge; escudava-se no amor fraterno, mas o que de fato sentia era o "fogo da paixão". Esse sentimento, sim, configurava "crime". Eis a culpa que a perseguia. E para livrar-se da culpa ("para me salvar! para te salvar! para salvar a minha consciência – abrigo de Deus...") mata o amante.

Ante a confissão do verdadeiro crime, Armando, paradoxalmente, perdoa Gabi e a acolhe, a protege, dizendo ser "preciso que alguém tenha a coragem de perdoar, a fim de que o sofrimento humano não se multiplique indefinidamente sobre a face da terra".

O perdão final parece falso, assim como a fala de Armando, cheia de hipérboles e metáforas, parece absurda. Mas, é bom lembrar que se trata de melodrama, onde exageros são permitidos, desde que dentro da lógica melodramática. Essa lógica é o combustível das situações.

A confissão de Gabi estabelece o *reconhecimento*. Mas é Armando quem reconhece a própria culpa, que foi a de valer-se do jogo hipócrita da sociedade. Reconhece em Gabi a vítima. Sabe que a tomou por esposa sem que ela o amasse. O casamento jogou nas costas da menina o fardo das convenções, sendo a *honra* a maior das convenções. Mas não impediu que a natureza seguisse o seu curso e que, um belo dia, Gabi despertasse para o amor. Foram essas convenções, de que ele se prevalecia, que carregaram Gabi de culpa e a induziram ao crime, ao assassinato, para livrar-se, ou para salvar-se. Com o *reconhecimento* e o perdão, Armando reconstitui a ética.

3

Salomé foi também encenada pela Companhia Dramática Nacional, no Teatro Carlos Gomes, em 1919.

Ao contrário de *Na Voragem* ou *Fogueiras da Carne*, em que a ação subjetiva é intensa, *Salomé* tem expostos os mecanismos melodramáticos, os estratagemas do melodrama clássico que exteriorizam as intenções deixando pouco implícito.

A batalha parte 1.p65 43 28/10/2010, 11:21

Narra o romance de Carlos Leão, jovem e bem-sucedido escritor, com a bailarina Zoé, colecionadora de amantes. O título refere-se a um bailado de Zoé: quando dança, ela exige a cabeça de certos homens. Carlos Leão vira João Batista, ao encontrá-la: perde a cabeça e encontra a morte.

A tipologia melodramática está bem representada. O "vilão" é Gaspar, cujas tramoias jogam Carlos nos braços de Zoé, afastando-o da noiva – Tatiana, filha do senador Acácio –, de quem Gaspar cobiçava menos as virtudes e mais o dote. Para executar seu plano, o "malvado" consegue o auxílio indireto de Julieta, amiga de Tatiana. Ao contrário desta, que foi criada num convento, Julieta é "menina moderna, que faz a avenida e vai ao cinema". Fascinada pela vida aventureira de Zoé, Julieta aproxima-se da bailarina e é admitida na sua intimidade. Não sem um motivo, pois inconscientemente faz o jogo do "malvado", levando ao conhecimento de Tatiana detalhes da relação amorosa de Carlos e Zoé. A cúmplice de Gaspar é a bailarina, que faz o jogo para dar vazão a um desejo de vingança contra a sociedade.

As "vítimas inocentes" são Tatiana e Carlos, ligados por amor verdadeiro (o que Carlos sente por Zoé é paixão, sentimento condenável) que sofre um corte abrupto graças às artimanhas dos "malvados". Ela, como heroína pura de melodrama, vai à casa de Zoé suplicar à bailarina que abandone Carlos e o faça voltar ao antigo amor. Mas esse gesto só complica as coisas e acelera a danação de ambos. Quanto a Carlos, é vítima da sua própria fraqueza moral: deixa-se arrastar para o abismo e não encontra forças para evitar a queda.

O "pai nobre", que tem prontos o castigo e o perdão, sempre nas bitolas da moralidade burguesa, é representado em *Salomé* por Rogério, irmão de Carlos. Desde o início ele tenta abrir os olhos do irmão para a loucura que cometia deixando-se envolver com a bailarina. Resolve abandonar Carlos à própria sorte quando este lhe confessa ter falsificado um cheque, único meio de manter o caso com Zoé, depois de gastar a sua pequena fortuna. Ao se sentir derrotado, Carlos recebe nova visita do irmão. Há meses não se viam. Motivo da visita: a mãe está agonizando. Rogério vem avisar Carlos e indagar se deseja acompanhá-lo para assistir aos últimos momentos da mãe nesta vida. Frio, intransigente, Rogério parece não se comover com a miséria moral do irmão, que já se sente morto. Mas ao se despedir, depois de apertar frouxamente a mão de Carlos e se dirigir à porta, é registrada uma quebra dramática de gran-

A batalha parte 1.p65 44 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Itália Fausta

de apelo emocional: Rogério perde a secura (que, de resto, era falsa), umedecem-lhe o amor e a piedade ao irmão. Volta-se:

ROGÉRIO – Ainda uma vez, Carlos. Abandona essa loucura.
CARLOS – Pudessem os loucos fazer esse milagre.
ROGÉRIO – É uma questão de caráter, Carlos. Reage. Eu te ajudarei. Em nome da nossa mãe moribunda!
CARLOS (*Levantando-se*) – Obrigado, Rogério. Se tu não voltasses daquela porta, serias um monstro. Sinto agora que és o mesmo Rogério inteligente e bom. Perdoaste-me.
ROGÉRIO – Nunca te condenei.

O "personagem cômico", indispensável no melodrama clássico, aparece na figura de Luciano, crítico de arte que não lê e vive de cavações, intrigas, fuxicos. Renato Vianna o desenvolveu, em seguida, numa comédia para Leopoldo Fróes.

Além da tipologia melodramática claramente colocada, em *Salomé* o paradoxo *amor-paixão* também corresponde à ideologia do melodrama clássico. Em *Na Voragem*, Armando explicita o conceito melodramático da *paixão*:

ARMANDO – A paixão é um excesso. Todo excesso, desequilíbrio. Sinceridade supõe estabilidade, ritmo, continuação, harmonia, segurança, repouso. O excesso fatiga, e o que fatiga esgota. A paixão é uma violência d'alma – e toda violência destrói. O amor é o contrário: é o equilíbrio que permanece. É como na física: a grande força é a estática – o repouso do corpo relativo ao equilíbrio.

E Jean-Marie Thomasseau não deixa dúvidas a respeito. Afirma que "na ética melodramática o amor-paixão é uma falta contra a razão e o bom-senso; um fator de desequilíbrio pessoal e social, que afeta fundamentalmente os malvados e os tiranos"[7]. Ideia, como se vê, perfeitamente expressa pelo personagem. Mas no contexto da peça, *Na Voragem*, o amor-paixão (de Jorge e Gabi) aparece como algo natural – ou próprio da natureza humana – que é sufocado pelas convenções e pelos preconceitos, derivando para o crime.

Já em *Salomé* vigora a ética melodramática. O que torna Zoé cúmplice de Gaspar é, antes de tudo, o ódio irracional às instituições burguesas, que consome essa "mulher de vida fácil". Até aí vai o estereótipo do sentimento, sob o prisma da moral burguesa. Mas Zoé de fato ama Carlos (ensejando o estereótipo da "perdida de coração de ouro"). Sabe, no entanto, que passado o entusiasmo ele voltará aos braços de Tatiana – moça, bonita e, o que mais vale, "mulher honesta". Então, dominada pela paixão, quer prendê-lo ou aniquilá-lo.

7. El Melodrama, p. 40.

A batalha parte 1.p65 45 28/10/2010, 11:21

O instrumento da perdição de Carlos é o tal cheque que falsificou. Não sabe que foi uma armadilha. Sentiu-se perseguido o tempo todo pelo sentimento de culpa: era um ladrão, não tinha mais assento em lugares honestos. Mas, no fim, há a *confissão* e o *reconhecimento*. Estes, contudo, não rompem o círculo de desgraças trazendo a paz aos bons e o castigo aos maus, como no melodrama clássico: só aprofundam a tragédia pessoal de Carlos. Ele sofre porque perdeu Tatiana, que se casou com Gaspar. Sofre pela mãe que está à morte. Sofre pela consciência do crime, daquela falsificação graças à qual perde-se ao lado de Zoé. A paixão transforma-se em ódio. E no calor da última briga com Zoé se dá a *confissão*:

ZOÉ – (...) O que levo é o atestado do teu roubo. Este. (*Vai a uma gaveta, abre uma caixa e tira um cheque em dois pedaços*).
CARLOS – Nunca! (*Atira-se a ela e arranca-lhe o documento. Zoé não resiste*).
ZOÉ – Covarde!
CARLOS – Cala-te!
ZOÉ – Não. Hei-de dizer tudo. Nunca te amei. Quis unicamente vencer o teu orgulho e espatifar a tua coroa de glórias. Sabe de tudo e que tudo foi fingido. Falsificaste esse cheque, roubaste, porque assim eu havia determinado. Gaspar foi meu cúmplice e o seu fim era arrancar das tuas garras Tatiana, que ele amava. Arrancou-ta. Naquela noite em que falsificaste o cheque tudo já estava combinado e urdido. Tatiana casou com Gaspar para te salvar da denúncia como falsário, um ladrão! Foi a condição que lhe impusemos pelo nosso silêncio, e ela, a mísera, cedeu! Cedeu por ti, que a abandonaste por mim. Vê como és vil. Enquanto miseravelmente tremes diante da prova do teu crime, ela dá a Gaspar, em holocausto, a sua carne e deu-lhe a sua virgindade! Vê.

Na sequência, Zoé expulsa Carlos, que reage com violência. Ela tenta chamar os criados e ele agarra-lhe o pescoço. Conseguindo safar-se, Zoé abre um móvel e apanha um revólver. Aponta-o, mas Carlos não se amedronta, avança. E ela dispara-lhe um tiro no peito. Carlos cai. Perplexa, Zoé abaixa-se e o abraça. Ele murmura algo, contorce-se e morre. Em um transe de dor, Zoé confessa o amor que sempre devotou a ele e, numa referência à Salomé bíblica (ou à de Oscar Wilde), diz: "Dá-me a tua cabeça, dá-me os teus lábios...". E, no fim do monólogo:

CARLOS (*Gritando como louco*) – É falso! É falso! Meu Deus! Zoé! Jura-me que é falso! Fala!
ZOÉ (*Cruel*) – Não tenhas medo. Não irás à cadeia. O dinheiro do cheque era meu. É com ele que tu tens vivido, pelo que bem vês que esta casa não é a tua casa. O cheque foi apenas uma farsa. Tatiana caiu logo. Covarde.
ZOÉ – (...) Carlos! (*Dá-lhe na boca um profundo beijo*) Carlos! (*Como se só agora tivesse o sentimento da realidade, soergue-se nos joelhos. Fixa no cadáver um olhar aberto, enorme, e abate-se toda em seu peso, sobre o corpo, num formidável grito de desespero e dor*).

4

Os Fantasmas, terceira peça de Renato Vianna montada pela Companhia Dramática Nacional, foi dedicada a Itália Fausta como "homenagem de admiração e reconhecimento". Estreou no Teatro República em março de 1920.

Como na primeira peça, os vilões de *Os Fantasmas* são os preconceitos. Nesta, porém, mais do que naquela, o autor exerceu o direito ao exagero facultado pelo melodrama, hipervalorizando os efeitos das revelações de uma carta sobre a vida dos personagens.

A existência da carta foi comunicada a Oswaldo Croucy pelo tabelião Xavier da Silveira a pedido de um comerciante mineiro, seu cliente. A informação sobre o conteúdo é vaga, mas sabe-se que implica a honra da família Croucy. Ambicioso, Oswaldo tem a alegria da confirmação do seu primeiro mandato na Câmara de Deputados empanada pela notícia da misteriosa carta. Sofre à tarde; sofre à noite e na manhã seguinte. Ao meio-dia chegará o mineiro com a carta reveladora de fatos que embora não sabidos fazem Oswaldo tremer.

O sofrimento do moço transborda e conturba a vida familiar, mas só a Paulo, seu amigo, Oswaldo confessa o motivo de tanto sofrer. Depois de se inteirar do assunto, Paulo decide

A batalha parte 1.p65 46 28/10/2010, 11:21

receber ele mesmo o portador da misteriosa carta, poupando Oswaldo de uma entrevista que pode ser comprometedora. Mas, em vez do esperado comerciante mineiro, vem o próprio tabelião. Depois de muitos rodeios, enaltecendo a honestidade do seu cliente, lê a carta que foi escrita por um tal de Eduardo Fontoura, compadre de Praxedes, o mineiro.

Há trinta anos Fontoura saíra do Brasil e, no momento, vive em Nova York. Já no fim da vida, rico e só, sente-se atormentado por um crime que cometeu há mais de trinta anos, motivo pelo qual abandonou a pátria. Escreve, então, ao compadre, confessando o crime do qual foi vítima Maria-Augusta (na época Palhares, agora Croucy). "Conheci essa menina com a idade de doze anos e eu tinha meus quarenta", diz na carta. "Como você sabe, a esse tempo eu já era casado e com filhos. Cometi um crime cujo remorso me tem acompanhado todo o resto da existência". Fala, então, do pomar onde Maria-Augusta gostava de brincar. Ele sempre a acompanhava:

Certa manhã, em que todos da casa tinham saído, metemo-nos, como de costume, pomar adentro. Eu levava a alma longe de qualquer perversidade. (...) Entretanto, meu amigo, nessa manhã a fatalidade me surpreendeu – e até hoje eu quedo atônito ao lembrar-me. Maria, depois de muito correr e muito subir, vem atirar-se exausta no meu colo, enlaçando-me o pescoço com os lindos braços nus... Ela ria para mim com um pêssego cerrado entre os dentes. Nesse instante tive a completa sensação da sua pureza, da sua inocência, da sua ingenuidade. Mas, coisa estranha! Essa mesma sensação foi a centelha infernal que me esporeou a carne no ímpeto do desejo infame. E crê, amigo, perdi a cabeça e realizei uma monstruosidade. Sofri, logo depois, as horas mais horríveis da minha vida e juro-lhe que cheguei a meditar no suicídio. Mas fui mais uma vez covarde e fugi. Foi essa a causa de eu ter abandonado o Brasil.

Sentindo a vida esvair-se, Fontoura decide escrever ao amigo pedindo-lhe que procure Maria-Augusta. Teme que o seu crime possa ter acarretado a desgraça da menina e que agora, depois de uma vida dissoluta por ele provocada, esteja na miséria. Se tal realmente ocorreu, deixará toda a sua fortuna a Maria-Augusta, para aplacar-lhe o hipotético sofrimento. Pode ser, também, que já esteja morta. Mas, se ela vive e é feliz, tendo família e respeito social, roga ao amigo que nada faça, apenas lhe comunique a situação para que possa partir "desta para a melhor" mais tranquilo.

"E o que mais? Qual o terceiro interesse?", indaga Paulo. Pois, ao que parece, o senhor Praxedes traiu a confiança do amigo: sendo Maria-Augusta, hoje, uma senhora respeitada, caberia ao mensageiro destruir a carta e guardar o segredo.

Mas, a exemplo da vida, as engrenagens do melodrama não param jamais. Pois não é que Praxedes, impossibilitado de saber o paradeiro da menina, encarrega o tabelião de investigar sigilosamente. Este, de imediato, identifica-a na senhora da sociedade e dá ciência ao cliente que, ato contínuo, envia um telegrama a Fontoura dizendo: "Vive. Aguarde carta". Mas, antes que a sua carta chegasse a Nova York, Fontoura faleceu e, sabendo pelo telegrama que Maria-Augusta vivia, deixou-lhe toda a sua fortuna em testamento. Por isso Oswaldo foi chamado pelo tabelião: que providências este deveria tomar?

Estão aí, portanto, no núcleo de *Os Fantasmas*, os elementos mais caros ao melodrama: a inocência ultrajada; o crime e o arrependimento; o amigo que tentando ajudar desencadeia

A batalha parte 1.p65 47 28/10/2010, 11:21

novos tormentos; a carta reveladora; a comunicação incompleta que provoca equívocos fatais; a carta que não chega a tempo; o testamento... Tudo concentrado no meio do segundo ato.

Interessa a Renato Vianna expor a "tese" sobre os males da hipocrisia social e dos preconceitos, que afastam as pessoas da natureza humana e as encerram nas masmorras das convenções, destruindo-lhes a vida e a alma. Para tanto, arquitetou a narrativa com personagens emblemáticos: o padre Thomas, que representa a Igreja e amarra cegamente o complexo de preconceitos em nome de um Deus abstrato, conivente e conveniente; o comendador Procópio, politiqueiro e especulador, que goza de grande prestígio: o dinheiro torna-o honesto; o tabelião Xavier da Silveira, representando a implacabilidade das disposições legais; Madalena, filha de Maria-Augusta, que cultiva rosas para a Virgem e é famosa por cuidar dos "pobrezinhos", que diariamente vão à sua casa buscar esmolas; Elza, que casou com Procópio interessada no dinheiro e vive caçando homens na avenida, nos cinemas e até dentro da casa dos amigos; Oswaldo, político desvinculado das realidades sociais e preso às convenções da sua classe.

Paulo manda o tabelião devolver o problema ao cliente, já que Maria-Augusta Palhares não mais existe. Mas fica com a carta, que entrega a Oswaldo. Este começa a delirar em cima do significado daquela cena ocorrida há tanto tempo, num pomar banhado de sol e de inocência, perdido no interior de Minas Gerais. Conclui pela devassidão da mãe: foi prostituída aos doze anos e, pior, nada contou ao marido. Enganou-o, fazendo-se passar por donzela. Apesar dos apelos de Paulo para que esqueça o assunto e respeite a integridade moral da mãe, Oswaldo vai cobrar de Maria-Augusta o rosário de pecados que teve início naquele pomar, com um ato sexual ilícito, e prossegue com a mentira sobre a qual se edificou a vida da família.

Aturdida, Maria-Augusta tenta se lembrar do ocorrido. Realmente nada falara ao marido sobre o assunto porque não tinha consciência do que se passou. Agora se lembra e sua razão sucumbe ao peso da lembrança.

É difícil acreditar que uma experiência como essa possa ser esquecida. Afinal, alguma sequela muito grave carregará qualquer menina que aos doze anos sofra violência sexual. Mas, como, no melodrama, a fantasia tem privilégios sobre a realidade, Maria-Augusta conseguiu esquecer, ou não se dar conta do que lhe acontecera. Assim, não cometeu leviandade mantendo o marido na ignorância do fato: ela mesma o ignorava.

A batalha parte 1.p65 48 28/10/2010, 11:21

Mais preocupado com a "tese" do que com a coerência, Renato fantasia excessivamente as consequências: Maria-Augusta, acordada para aquele fato que jogara no subconsciente, enlouquece. Saindo da primeira crise, o filho já arrependido do que fizera, Maria-Augusta dá sinais de fraquejar no caráter, quando autoriza a participação da sua empresa numa concorrência pública, através do suborno.

Por outro lado, o segredo deixou de ser segredo. Sabe-se disso através de Elza que, sentindo-se já num prostíbulo, dá em cima de Paulo. Ele pede-lhe respeito ao menos àquela casa. Ouve em resposta – e, ah, o melodrama!, Maria-Augusta, que acabara de entrar, também ouve – que não é apenas ele "quem sabe a história de Maria Palhares... A verdade é como um sol. Ainda mesmo que nasça em Nova York ilumina até cá". Fecha-se o círculo: se mantido o segredo, a honra está preservada; uma vez revelado, a honra está desfeita. Não é o "crime" que destrói a honra, mas o conhecimento do crime – e nisso se estriba a sociedade patriarcal: na hipocrisia. Ouvindo o desaforo de Elza, Maria-Augusta sofre a crise definitiva.

Ao saber das razões que fulminaram a razão de sua mãe, Oswaldo preocupa-se mais com a honra (agora perdida, já que o fato se tornou público) do que com a saúde mental da mãe. É quando o padre Thomas, na função de *raisonneur*, se encarrega de fazer-lhe um sermão, passando à plateia o ponto de vista do autor:

> THOMAS – (...) A tua honra, essa que te apavora, está intacta. E ficará intacta mesmo depois que todos souberem da carta de Eduardo Fontoura. Não te iludas com a tua própria fraqueza. O que te faz sucumbir é a vergonha da humilhação pública – e esta nunca se dará, porque tu és forte, porque tu és rico, porque tu tens uma posição elevada na sociedade. A palavra humilhação vem dos pequeninos, dos desprotegidos. Os grandes, os poderosos não n'a conhecem. A tua mãe será sempre a Excelentíssima Senhora dona Maria-Augusta Croucy, porque ela não precisa da sociedade, mas pode ser e é útil à sociedade. Tu ainda que fores um bandido ou um filho espúrio, continuarias para a sociedade o senhor Oswaldo Croucy, porque tens uma fortuna e és hoje um deputado. Todos se curvarão à tua passagem. Todas as homenagens te cercarão. Serás honrado ainda que roubes... Sossega o teu espírito. A honra é uma convenção dos mais fortes, entre os quais estás. Tu és, pois, a honra! Panfletariamente, o padre Thomas fala da multidão que é a "humanidade anônima", à qual não é dado direito algum, só deveres. O drama real da sociedade não é o conflito burguês que mortifica Oswaldo, mas o drama dos operários, dos que nada têm nem podem, e que dependem dessa classe dominante perdida em seus problemas domésticos e lutando por aparências. "És tu que legislas para a multidão", lembra ao jovem deputado.
>
> BATALHA DA QUIMERA
> SEBASTIÃO MILARÉ

5

Renato Vianna foi acusado de ter, com *Os Fantasmas*, plagiado *Os Espectros*, de Ibsen. Uma acusação que não se sustenta. É verdade que os títulos são semelhantes. Também os temas: os "fantasmas" que assombram Maria-Augusta e Oswaldo Croucy parecem os "espectros" que atormentam Helena e Oswald Alving. Tanto em uma quanto na outra peça, são as convenções e os preconceitos sociais os produtores de tais "assombrações". Em ambas mãe e filho (este de nome Oswaldo nas duas peças) aparecem envolvidos em lios dramáticos que vêm do passado, mas com diferenças radicais das personalidades: enquanto a senhora Alving é um espírito crítico e transgressor das convenções sociais, a senhora Croucy é débil e prisioneira das convenções; em *Os Espectros*, Oswald é um artista de pensamento aberto e livre de preconceitos, ao passo que o Oswaldo de *Os Fantasmas* é um político ambicioso e de pensamento fechado nos conceitos de "honra". O padre Thomas pode ter sido inspirado, mas não

A batalha parte 1.p65 49 28/10/2010, 11:21

reproduz o pastor Manders. Este é um ingênuo útil à perpetuação das aparências como realidades humanas, defende os preconceitos como bens sociais porque acredita nisso. Já o padre Thomas tem perfeita consciência do papel que desempenha; sabe que sustenta a mentira não pelo bem da sociedade, mas para que a estrutura social baseada na desigualdade não desmorone.

Muito se falou de plágio. Não apenas da peça de Ibsen, também de outras, como *Israel*, de Bernstein. Em um dos álbuns de Renato há o recorte da publicação de uma carta do doutor Ribeiro do Valle, que o defende das acusações de plágio. "Peça debatida ou discutida é sempre uma peça vitoriosa, diz o missivista. Incontestavelmente o drama de Renato Vianna está nesse caso". Demonstra, em seguida, as diferenças abissais entre *Os Fantasmas* e as obras que teriam sido plagiadas. O ponto mais interessante, porém, é a análise que faz de *Os Fantasmas* "sob o ponto de vista científico":

> (...) Maria-Augusta Croucy não é propriamente uma culpada, porque é uma irresponsável e eis aí a grande originalidade de Renato Vianna. A tese desenvolvida no drama está rigorosamente de acordo com certos princípios científicos. Vítima em tenros anos de um ato violento, Maria-Augusta Croucy pôde refazer sua virgindade anatômica e moral. Sob o ponto de vista médico legal isto não é nenhum absurdo. Sob o ponto de vista moral, a lembrança desse ato foi relegada para o subconsciente ou mesmo, com mais razão, para o inconsciente. Maria-Augusta Croucy foi pura, honesta durante um longo prazo, com a consciência tranquila e adormecida pelo esquecimento. Bastou a recordação desse ato, feita em circunstâncias trágicas, para reviver toda a hediondez sofrida, produzindo deste modo um verdadeiro traumatismo mental. Os fantasmas, surgindo de um passado longínquo, povoaram de horror e trevas a sua imaginação, torcendo-lhe o entendimento e obscurecendo-lhe a razão. À luz dos conhecimentos modernos, a genial doutrina de Freud explica exuberantemente esse caso patológico. Renato Vianna soube observar e descrever com um valor somente atingido pelos escritores de raça. Na literatura científica nacional destaca uma ótima conferência de Medeiros e Albuquerque, feita na Sociedade de Psiquiatria, na qual ele expõe com brilho e prestígio a Doutrina de Freud. Lendo esta conferência as nossas palavras devem ser julgadas como verdadeiras e sinceras.[8]

A doutrina de Freud começava a ser divulgada na área médica e Renato Vianna pretendia desenvolver uma dramaturgia à luz desse novo conhecimento. Hoje parecem frágeis os argumentos, ingênua a abordagem; mas cabe-lhe o mérito de ter sido o primeiro dos nossos dramaturgos a tentar compor dramas à luz da doutrina de Freud. O problema é que ele tentava fazer drama psicológico (e daí vem a sua obsessão por pausas, pelos silêncios, vias propícias à ação subjetiva), mas usava como modelos a estrutura e os valores do melodrama. Pretendia fazer aflorar a vivência subjetiva dos personagens, mas perdia-se nos estereótipos (melodramáticos) e na discurseira (o "teatro de tese").

A suspeita de plágio leva ao confronto da sua peça com a de Ibsen, saindo *Os Fantasmas* numa grande desvantagem. Seu mestre Ibsen tinha a medida exata da construção, fazendo o drama brotar dos diálogos: o passado se faz presente não pelo artifício de uma carta que traz à baila um fato esquecido, mas pela implacável ação de causa e efeito.

Salomé e *Na Voragem* apresentam problema semelhante ao de *Os Fantasmas*: primeiro ato demasiadamente retórico e de ação dramática quase nula. Pior ainda, Renato abusa das hipérboles e das expressões protocolares. As virtudes de uma pessoa são ditas e reditas, soladas por um e repetidas em coro pelos outros, numa afirmação que se reitera ao infinito, sempre através de lugares-comuns.

O diálogo, nas três peças, é irregular. Às vezes bombástico, prenhe de frases de efeito, ao gosto da época e fundado

8. Doutor Ribeiro do Valle, carta datada do rio de Janeiro, de 31 de março do 1920, publicada em jornal não identificado. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 50 28/10/2010, 11:21

unicamente em clichês. Outras vezes as falas fluem permeadas de fino humor, lembrando diálogos de Oscar Wilde (autor também muito admirado por Renato). Mesmo o sentido de crítica social – que há, e muito – perde-se porque a crítica não se entranha verdadeiramente na ação: são conceitos superpostos a ela em torrentes verborrágicas.

Estas restrições são legítimas, mas tornam-se relativas quando nos lembramos tratar-se de melodrama – técnica dramatúrgica baseada nos estereótipos, nas emoções primárias, nos discursos sobre moral. "Escrever um melodrama", observou Kassel, "é rechaçar deliberadamente as normas com frequência amolecidas do *bom gosto* e da medida em benefício da potencialidade, mesmo exagerada, do conflito; a intensidade, mesmo brutal, da ação; a liberdade, mesmo desenfreada, da expressão"[9]. Isso porque o objetivo do melodrama é sempre o efeito teatral.

As peças de Renato Vianna são exemplares nesse sentido: baseiam-se nas situações e nas grandes cenas melodramáticas, que invadem zonas sufocadas do espectador onde habitam emoções primárias. Não se trata de pieguice, mas de truculento apelo aos instintos.

Apesar do artificialismo das motivações, sendo a condição psicológica dos personagens apenas esboçada em suas características elementares, devia ser arrepiante quando Itália Fausta, dona de poderosa expressão dramática, representava o desespero de Gabi, na cena das revelações de *Na Voragem*, ou Zoé na cena final de *Salomé*; ou o desvario de Maria-Augusta em *Os Fantasmas*.

9. *El Melodrama,* p. 40.

A batalha parte 1.p65 51 28/10/2010, 11:21

Entre miçangas e aljôfares

1

Quando a Dramática Nacional levava à cena *Os Fantasmas*, Renato Vianna era exonerado do seu cargo na Casa da Moeda. Afirma ter sido vítima de perseguição política, que vinha sofrendo desde o dia em que Antônio Carlos deixou a pasta da Fazenda (1º de novembro de 1918). "Inimigos anônimos" estariam tramando nos bastidores ministeriais "a vingança de interesses que ele havia contrariado no cumprimento exato do seu dever"[1].

Fosse ou não perseguição política, a verdade é que estava na rua. Com o emprego conseguia manter a sua casa, que dona Elita, pés bem colocados no chão, administrava. Desempregado, iniciava a peregrinação pelos trabalhos temporários. Os direitos autorais não acompanhavam sequer a tabela da SBAT, já que Renato ainda não se filiara à entidade. Assim, iniciava a carreira de "tomador de empréstimos" que prosseguiria pelos anos futuros: estava sempre pedindo dinheiro emprestado aos amigos.

"Por que não protestou o senhor Renato Vianna pelos seus direitos?", indaga no *Memorial*, para responder em seguida: "Porque se achava absolutamente sem recursos para fazer face às despesas de uma reivindicação judiciária", também "porque não acreditava na justiça brasileira, fruto envenenado de uma política de corrupção", mas, e acima de tudo, porque "por esse tempo, o senhor Renato Vianna ingressava resolutamente nas fileiras, então muito escassas, da mocidade revolucio-

1. *Memorial,* manuscrito (Ca. 1932) de Renato Vianna, sobre ele mesmo, mas escrito na terceira pessoa. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 53 28/10/2010, 11:21

nária que havia de plantar, com seu sangue generoso, em 1922, o ideal de um Brasil mais justo, mais fecundo e mais belo".

Nas fileiras revolucionárias estava bem certo da trincheira em que combateria: o teatro. Com três peças representadas pela maior atriz dramática da época, tinha o prestígio consolidado. É verdade que não acudia unanimidade nos louvores que lhe eram feitos. Alguns setores se mostravam hostis às suas ideias de renovação. Vários colunistas e críticos não perdiam chance para desancá-lo em crônicas iradas ou gozativas, enquanto outros o louvavam como "salvador do teatro", embora o colocando em perspectivas pessimistas. Outra nota do caderno de Brício de Abreu, de 1920, vem ao caso. Conta que Agenor Chaves (crítico teatral de *A Reação*) revelou-se "desencantado da nossa cena" e afirmou que a única esperança era Renato Vianna, em quem "se encontra o puro ideal do sonhador". Mas o admirador acrescentava fúnebres premonições: "É a figura do rapaz de gênio, destinado à tuberculose. O ideal queima e o sonho consome"[2].

Com ou sem o risco da tuberculose, Renato deixava-se queimar pelo ideal e consumia-se nos sonhos. Empolgado com a ideia de uma revolução cênica que, acreditava, integraria a ampla revolução destinada a mudar estruturalmente a sociedade brasileira, tornou-se o profeta do "novo teatro", pontificando nas rodas boêmias formadas por artistas, intelectuais, jornalistas...

Desempregado, não procurou novo cargo através dos amigos políticos. A convite de Rocha Vaz, organizou o Arquivo do Departamento Nacional do Ensino. Depois, reorganizou o Arquivo da Faculdade de Medicina. Eram trabalhos que, bem ou mal, davam para sustentar a família e deixavam-lhe tempo livre para dedicar-se ao teatro.

2

O tema que no momento apaixonava a todos era o "teatro nacional". As discussões a respeito se multiplicaram depois que o deputado Maurício de Lacerda apresentou na câmara projeto para a criação do teatro brasileiro, inspirado na Comédie Française e no Teatro Normal português. O projeto deu em nada, um pouco por culpa dos maiores interessados: os homens de teatro. Divididos em grupos, embora pleiteando as mesmas coisas, eles se agrediam verbalmente. A coisa degringolou numa reivindicação de cada qual como autor da ideia do "teatro nacional". E, em meio a insultos, apontavam-se culpados pelo malogro das tentativas.

2. *Esses Populares Tão Desconhecidos*, p. 227.

A batalha parte 1.p65 54 28/10/2010, 11:21

Outra face da nacionalização do teatro correspondia ao sentimento antilusitano que, cada vez mais, se acentuava em todos os setores da vida brasileira. O grande número de atores, empresários, ensaiadores portugueses aqui radicados tornava um tanto velado esse sentimento no meio teatral; mas ele despontava em projetos como o do Trianon e o da Comédia Brasileira, nos quais a participação de portugueses era, se não totalmente proibida, drasticamente limitada. Os portugueses aqui estabelecidos é que constituíam um problema, pois as companhias de lá já não apareciam com frequência e no atacado, como antigamente.

FUNARTE – CEDOC

Leopoldo Fróes e Apolônia Pinto em *Flores da Sombra*

"O Brasil era extremamente receptivo às companhias portuguesas", observa Filomena Coelho. "Geralmente, no mês de março em Portugal escrituravam-se os artistas destinados a partir e procedia-se aos ensaios do repertório, na sua maioria constituído de *reprises*". No entender da ensaísta, "a vida artística no Brasil era bem recompensada", e cita uma declaração de Lucinda Simões de que "um artista em Lisboa, para viver como devia à sua categoria, tinha de possuir recursos próprios. No Brasil, era tudo pelo teatro"[3]. Isso antes da guerra. Depois, o quadro mudou totalmente.

Carlos Leal explicava o fracasso da sua companhia no Brasil, em 1921, atribuindo-o ao desenvolvimento do jacobinismo no país. E o empresário José Loureiro, que comandava teatros no Rio e em São Paulo, com programação baseada em companhias estrangeiras, de passagem por Lisboa, declarou a um jornal:

> O Brasil é hoje mercado comercial quase perdido para Portugal. Pois como mercado artístico sucede a mesma coisa. Os livros, devido ao seu preço e ao agravamento das taxas postais, dificilmente se popularizarão como antigamente. E no teatro então, é uma verdadeira desgraça. Os fabulosos, enormes ordenados que os artistas portugueses exigem, muito maiores que os dos seus colegas do Brasil, o excesso nos preços das passagens, mil outras despesas, que se agravaram, concorrem para que as companhias portuguesas não mais tornem ao outro lado do Atlântico. Eu, que duas ou três companhias ultimamente contratei, perdi dezenas de contos.[4]

A realidade era mais complexa do que o jacobinismo ou as razões econômicas. Como Loureiro comentou, na mesma ocasião, havia maior número de atores novos no Brasil do que em Portugal; também autores surgiam e se impunham. Isso significava maior força de trabalho em oferta, rebaixando os salários e fazendo florescer companhias mambembes, formadas por atores que pretendiam sobreviver da profissão.

As razões econômicas tinham fundamento, sem dúvida, mas não eram as determinantes. Eram, antes, determinadas pelas novas situações do Brasil do após-guerra. A aproximação do Centenário da Independência forçava, igualmente, o sentimento antilusitano. Constatava-se que o país permanecia culturalmente atrelado e dependente de Portugal. Contra essa dependência, intelectuais saíram a campo com boa disposição e munidos dos mais variados argumentos.

3. *O Tempo dos Comediantes,* p. 62.
4. *40 Anos de Teatro,* v. 2, p. 14.

A batalha parte 1.p65 55 28/10/2010, 11:21

Também no teatro a afirmação da nacionalidade ocorria através dos atores e dos autores que se preocupavam em trazer ao palco aspectos da realidade nacional, ainda que carentes de profundidade analítica e crítica.

Em 1920, os maiores sucessos foram *Nossa Gente*, de Viriato Corrêa e *Terra Natal*, de Oduvaldo Vianna. Havia nessas peças a preocupação de cantar "nossas coisas e nossa gente" em tramas singelas, reveladoras de um povo jovem que se sente, de uma hora para outra, pressionado (mais cultural e comportamentalmente, segundo a ótica corrente, do que economicamente) pelos estrangeiros e por estrangeirismos. O sucesso, diga-se de passagem, não se limitava às classes populares: até Ruy Barbosa, que não tinha o hábito de ir ao teatro e quando o fazia virava notícia, compareceu à plateia para ver e aplaudir *Nossa Gente*.

Viriato Corrêa e Oduvaldo Vianna haviam comprado briga com os empresários por levantarem a bandeira da SBAT; por isso encontravam dificuldades em colocar seus textos no palco. Uniram-se à atriz Abigail Maia e ao empresário Nicola Viggiani e arrendaram o Teatro Trianon, em 1921, com o propósito de encenar apenas autores nacionais e tendo no elenco somente atores brasileiros, ou que aqui tivessem iniciado a carreira.

Aplicando na divulgação novas técnicas de publicidade, dando fino acabamento aos espetáculos, cujos textos eram bem estudados e melhor ensaiados, o Trianon fez sucesso, marcou época e representou importante passo no sentido da nacionalização do teatro. Sua principal contribuição foi a de adotar a prosódia brasileira em lugar do sotaque lusitano, então "língua oficial" em nossos palcos.

A estreia deu-se com a peça *Nossos Papás*, de Ribeiro Couto. Chegou a apenas onze representações – um sucesso medíocre. Mas a segunda peça, *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro, chegaria a duzentas representações – um dos maiores êxitos da época e o maior do ano.

Onde Canta o Sabiá reata ideias de *Flores da Sombra*, de Cláudio de Souza, e de *Terra Natal*, de Oduvaldo Vianna, mas passou a figurar como emblema da comédia nacionalista do após-guerra. O autor conseguiu articular os símbolos óbvios do nacionalismo em voga de maneira brilhante. A ação se passa em casa do subúrbio, próxima a uma estação ferroviária. Está, portanto, no limite entre o campo e a cidade. O trem, cujos apitos ouvem-se no decorrer da ação, é o símbolo do progresso e o traço de união campo/cidade. O sabiá, cantando na varanda, evoca a terra gentil e hospitaleira. O principal

A batalha parte 1.p65 56 28/10/2010, 11:21

conflito amoroso é motivado pelo nacionalismo da moça que se vê insultada pelo desamor à pátria proclamado pelo moço a quem ama. Só quando ele, vencido pelo amor, redescobre a beleza e a generosidade do seu país, a felicidade retorna. E o sabiá, que havia fugido, volta a cantar no alpendre da casa.

3

Renato Vianna colocava-se à parte nas discussões em moda sobre a criação do "teatro nacional". Para ele, a pretendida nacionalização dependia do processo cultural e não de decretos ou da expulsão dos portugueses do palco. Interessava-lhe discutir os problemas da cultura e não da produção teatral.

As comédias de costumes de Oduvaldo, Viriato e Tojeiro, grandes êxitos de então, não lhe pareciam obras que atendessem às necessidades reais do teatro brasileiro. O palco devia ser um espaço de reflexão sobre os problemas sociais; de crítica e não de discursos ufanistas, alienados, ou do humorismo grosseiro, que era o que mais se via. A comédia que apresentou em 1920, *Luciano, o Encantador*, distanciava-se do filão da moda e expunha o enfoque crítico por ele considerado oportuno.

Luciano surgira em *Salomé*, para destilar veneno e fazer ridícula corte a Zoé. Com ele, Renato pretendia satirizar um tipo de pseudointelectual que proliferava nas redações dos jornais, dizendo-se crítico de arte e vivendo de cavações e futricas.

Ao desenvolvê-lo na comédia representada por Leopoldo Fróes, interessou a Renato Vianna a descrição do ambiente social onde florescem os "encantadores". O primeiro ato reúne diferentes tipos de *cavadores* urbanos no parque à volta do palacete dos Frammout, em Santa Teresa. Ali estão o Moreirinha, dono de cinco jornais desconhecidos e sempre preparando o lançamento de mais um, cavando com isso dinheiro de assinaturas (que jamais serão cumpridas), anúncios e entrevistas pagas; a viúva Souza Bentes, Margarida, "fundadora" de quarenta instituições beneficentes que, se não ajudam a nenhum necessitado, proporcionam-lhe vida confortável e luxuosa; Praxedes, literato famoso por obras que ninguém leu; Cazusa, deputado federal pelo Ceará, absolutamente estúpido, que acha tudo *admirável*; a "melindrosa" Odete, em perpétua caça aos homens; o galanteador João Vaz, para quem "mulheres, só as dos outros".

A galeria de tipos evidencia a intenção de reproduzir no palco a sociedade carioca, denunciando a frivolidade (às vezes, imoralidade) das relações sociais. E o faz com graça, mas

A batalha parte 1.p65 57 28/10/2010, 11:21

também com uma seriedade incômoda, que conduz ao final polêmico e muito pesado para os padrões morais da época: justifica e parece até recomendar o adultério.

Luciano faz parte desse batalhão de parasitas sociais, tendo, no momento, objetivo bem definido: obter a mão (e com a mão o rico dote) de Sônia Frammout. Sabe que a moça tem por ele impávido desprezo, mas conta com a ambição do senhor Frammout que, depois de "ter repudiado a moral para ser milionário", persegue a projeção na alta sociedade – e Luciano, que junta à função de crítico de arte a de colunista social, é o instrumento de que o pai de Sônia necessita para se tornar "colunável".

Porém, João Vaz leva àquela reunião de ociosos o seu amigo Roberto Duque – viril, bonito e dono de considerável fortuna –, que ameaça atrapalhar os planos do "encantador". Veio de Manaus, onde tem negócios no ramo da borracha, para uma temporada no Rio. Vendo o clima que logo se estabelece entre Roberto e Sônia, Luciano desconfia que a temporada do outro pode se prolongar e acabar em casamento, tirando-lhe a rica presa. Nesse caso, adeus dote. Manda, então, investigar a vida do rival. No segundo ato, comunica ao senhor Frammout o resultado da investigação: Roberto é casado, abandonou esposa e filhos para fugir com uma atriz. A essa altura o namoro de Sônia e Roberto era coisa séria, de maneira que a revelação de Luciano cai como uma bomba no palacete dos Frammout. Inquirido por Sônia, Roberto não nega o fato: é realmente casado. Não há o que explicar. Sônia tem uma crise e o ato termina.

O terceiro ato passa-se no hotel onde Roberto se hospeda e para onde João Vaz atraíra Luciano com a promessa de vantajoso negócio. Esperam o "encantador" quando chega o senhor Frammout. Este ouve de Roberto outra versão sobre o seu casamento: encontrou a esposa com um amante e, sentindo que não tinha o direito de lhe impor o seu amor, concedeu-lhe a liberdade. Filhos, nunca os tivera. "Em troca", diz Roberto, "prossegui pela vida acorrentado a uma aliança que por si mesma se dissolvera". É o primeiro argumento a favor do divórcio, ao qual outros se juntarão. Fingindo compreender a situação, o senhor Frammout acaba revelando o que na verdade o trouxera: pede a Roberto apoio aos seus negócios no Amazonas – "O seu prestígio poderá salvar-me grandes capitais". É por fim o interesse o motor de tudo.

Saindo o senhor Frammout, chega Luciano. A princípio ressabiado, entra em pânico quando João Vaz o deixa só com Roberto. Depois de desnudar moralmente Luciano, reduzindo-o

A batalha parte 1.p65 58 28/10/2010, 11:21

a verme, Roberto o obriga a despir o fraque que, em seguida, joga pela janela. Desfaz-se a aparência e a elegância de Luciano. A camisa é um farrapo, apesar de engomado e lustroso o peitilho; mangas já esfiapadas no cotovelo; colete roto; as calças, no fundilho, são um remendo só. Nisso, entra o criado para anunciar novas visitas: Sônia e o deputado Cazusa. Roberto faz Luciano entrar no lavabo e para lá manda, depois, Cazusa.

Sônia afirma ter pensado melhor e decidido não abrir mão do seu amor, "Fica por minha conta a sociedade; pagarei à moral o meu tributo", diz ela, e expõe seu plano: Roberto voltará de São Paulo em três meses, quando tudo estará arranjado. Abre o lavabo e chama Luciano, que vem com o paletó de Cazusa, curto demais para ele. Surpreso, ouve Sônia dizer: "Vá pedir a minha mão hoje mesmo. Serei sua mulher. Mas preciso estar casada dentro de três meses. Convém-lhe?". Ele confirma e Sônia despede-se sumariamente: "Adeus, Roberto. Até a volta. Vamos, Cazusa".

As coisas se precipitam. O criado chega com o fraque de Luciano – acreditou ter caído pela janela e o devolve. Roberto e João Vaz retiram-se com as malas, deixando Luciano só:

E assim termina a comédia.

Uma vez só, Luciano respira. Nota-se bem que aliviou profundamente. Então, resoluto, sempre olhando para a porta fechada da *toilette*, despe o paletó, limpa bem o fraque e o veste. Limpa-se ainda todo. Vai mesmo ao espelho compor o cabelo, a gravata, o cravo na lapela. Em seguida põe o chapéu, empunha a bengala, tenta umas duas vezes fixar o monóculo no olho direito, e sai altivo, solene, pomposo, dominador – lançando um último olhar de ódio à porta da esquerda – como se já fosse ele o genro soberano dos Frammout.

FUNARTE – CEDOC

João Caetano

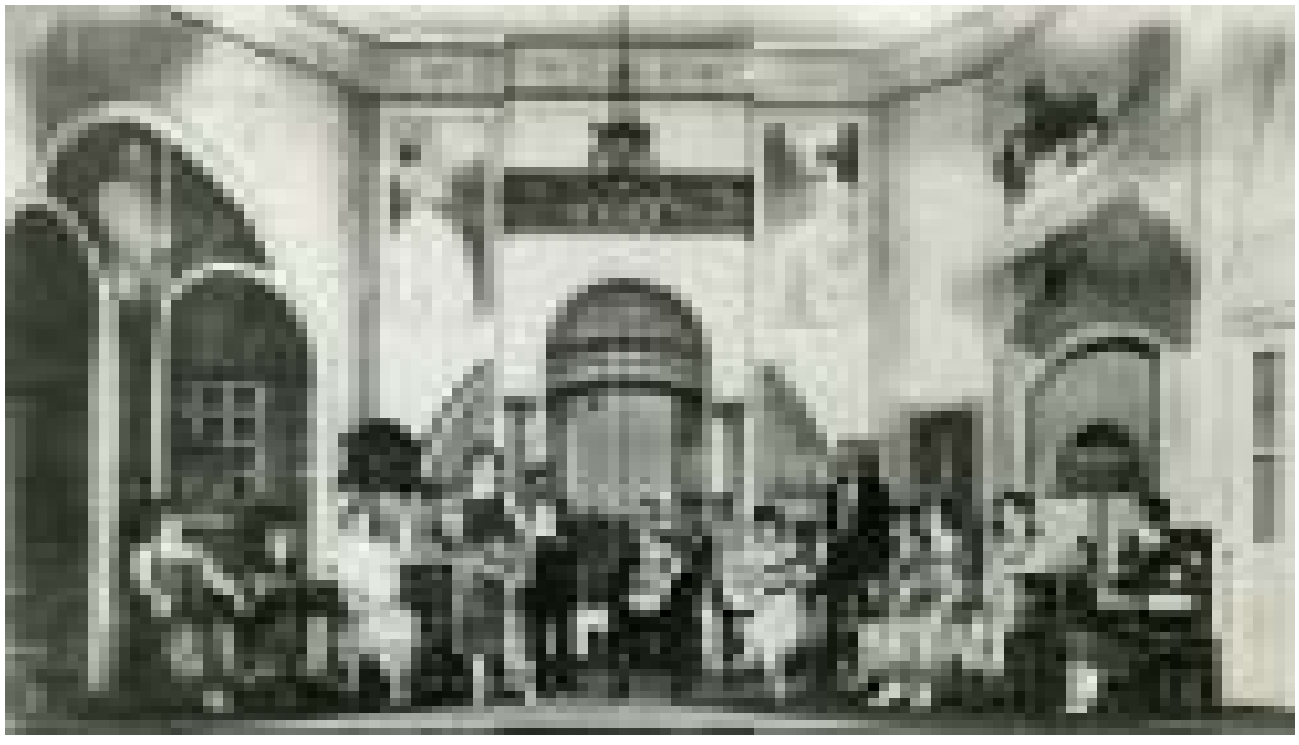
4

Segundo Oscar Guanabarino, Leopoldo Fróes montou a peça "com grande luxo e esplêndidos cenários, como poucas vezes acontece". E acrescenta: "O empresário só faz essas despesas e, no caso presente, não devem ser pequenas, quando tem confiança no trabalho que se destina a grande número de representações, e tanta segurança tinha o ator Leopoldo Fróes na comédia do doutor Renato Vianna, como peça rendosa, que fez de Luciano um tipo que é uma criação de valor, cheio de observação e minúcias que vão do gesto ao andar"[5]. A peça, porém, não correspondeu à expectativa e ficou apenas sete dias em cartaz. E Oscar Guanabarino responsabiliza Renato Vianna pelo fracasso: "Mas os empresários enganam-se às vezes com as peças, e neste caso está o *Luciano, o Encantador* que, parecendo, pelo título, ser uma comédia alegre, só faz rir porque o público não resiste à sugestão cômica do talentoso ator".

Do ponto de vista do velho crítico, o que há de bom deve-se exclusivamente ao ator. "O final da peça é, sinceramente, esplêndido, mas não é do doutor Renato Vianna e sim admirável cena muda do ator Leopoldo Fróes". Ora, a cena consta do texto! Sua mais séria restrição, porém, diz respeito ao

5. Oscar Guanabarino, "Luciano, o Encantador". *Jornal do Commércio* (RJ), 31 de julho de 1920.

A batalha parte 1.p65 59 28/10/2010, 11:21



FUNARTE – CEDOC

Onde Canta o Sabiá, de Gastão Tojeiro, no Trianon, em 1921

conteúdo da comédia: "Atualmente diz-se que uma peça é arrojada quando é imoral; e como o doutor Renato Vianna é o homem das teses, parece que o seu fim foi apresentar uma menina de sentimentos baixos herdados de um pai sem-vergonha". E, depois de contar o enredo da peça, desfere: "De onde se conclui que a tese do doutor Renato Vianna é a seguinte: Quando uma senhorinha ama a um homem casado, casa-se com um tolo qualquer e passa a ser amante do homem casado".

Extremamente conservador e mau-humorado, Oscar Guanabarino refletia na sua crítica o pensamento da época em questões de moralidade. De fato, a solução dada por Renato Vianna à comédia transgredia os códigos morais vigentes e deve ter chocado, se não ofendido, setores da plateia. Terá sido este um dos principais fatores determinantes do fracasso.

Os personagens representam vícios sociais, compondo em cena o retrato ácido de uma sociedade destituída de valores sólidos, vivendo em decadência espiritual. Não era esse o espelho em que a plateia queria se mirar. O que a plateia exigia era a exaltação dos costumes da "nossa boa gente", e não a crítica social; era o discurso sobre a boa moral e não ataques a uma instituição que está acima de qualquer questionamento, como a instituição do matrimônio indissolúvel.

Também a narrativa da comédia causava estranheza. O estilo, impregnado de regras melodramatúrgicas, pretendia conduzir o enredo através de subtemas, que parecem possuir

A batalha parte 1.p65 60 28/10/2010, 11:21

autonomia em relação ao eixo central. Os fatos não *giram em torno* do romance de Sônia e Roberto; esse romance é que se destaca entre os fatos narrados. A bem da verdade, Moreirinha, a viúva Bentes, o deputado Cazusa, nada têm a ver com tal romance – estão ali para ilustrar o ambiente onde se desenrola a ação.

Com razão Oscar Guanabarino fala na sua crítica de "personagens bem desenhados" mas que "são supérfluos" e "não adiantam nada quanto ao desenrolar da comédia". A ideia de transformar o espaço cênico numa extensão da paisagem humana não triunfou por falta de síntese. Renato povoou o palco com figuras e assuntos que não se ajustavam ao tema central, portanto "sem significação e completamente inúteis", na expressão de Guanabarino.

5

O fracasso de *Luciano, o Encantador* não desestimulou Renato. Pelo contrário: atiçou-o. Afastava-se dos debates correntes sobre o "teatro nacional" e pregava onde podia a demolição do teatro existente para sua total reconstrução dentro de novas perspectivas estéticas e éticas. Do seu caderno Brício de Abreu sacou mais uma anotação que vem ao caso. Diz que a 12 de junho de 1921 jantava com algumas pessoas, entre as quais Renato Vianna, que teria dito na ocasião:

> (...) o mal do nosso teatro tem sido esse, desde o tempo dos portugueses: viveu sempre em função de um comércio ignóbil, onde só se procurava (e procura ainda) o sentido de satisfazer o público pelo instinto, pela vista, pelo que se pode fazer de pior e mais degradante para o próprio teatro que, sem nenhuma expressão de arte, tornou-se mercadoria de exploração comercial em detrimento da cultura e da própria arte.[6]

Era este o ponto básico, no seu entender. Por isso não partilhava da crescente euforia em torno de um novo projeto – o da Comédia Brasileira – que propunha a criação de uma empresa oficial, nos moldes da Comédie Française (insistia-se muito nesse modelo), para que se estabelecessem as bases do "teatro nacional", em 1922, no Centenário da Independência.

Renato não partilhava dessa euforia; em compensação, suas pregações caíam no vazio. Enquanto isso, a falta de trabalho tornava insustentável a existência. Decidiu juntar a família e retornar ao Nordeste, onde acreditava encontrar possibilidades de trabalho. Deixou o Rio de Janeiro quando a questão da Comédia Brasileira virava guerra santa nos meios teatrais e para sua causa atraía políticos.

Um novo projeto do deputado Augusto de Lima, relatado por Tavares Cavalcanti a 12 de dezembro de 1921, obteve parecer favorável na Comissão de Instrução Pública. A toque de caixa voltou à câmara para a aprovação. Mas o recesso parlamentar chegou antes de o projeto ser votado. A bulha era grande, todavia, e o intendente Vieira de Moura fez aprovar, nos últimos dias daquele ano, "indicação autorizando o Prefeito a despender

6. *Esses Populares Tão Desconhecidos*, p. 227.

A batalha parte 1.p65 61 28/10/2010, 11:21

ARQUIVO RENATO VIANNA

Viriato Corrêa e Renato Vianna

Valeria a pena indagar se pode nascer, de um dia para outro, teatro nacional, sem atores, sem escola para atores, unicamente porque se constrói um edifício denominado Teatro Brasileiro. (...) No Brasil não há ainda elementos para a formação de um teatro nacional, como não os há para a formação de uma literatura. Se esta existisse, estaria realizada uma das maiores maravilhas: a existência de função sem órgãos, pois não me consta que haja literatos no Brasil. Ou antes, não me consta que os haja numa terra onde o literato é qualquer pessoa que tenha posição política ou social, amigos no jornalismo, dinheiro e bastante habilidade para se impor como tal à indiferença pública.[9]

duzentos contos com uma companhia nacional que mostrasse, nas festas de 1922, o grau de adiantamento do nosso teatro, e a cuja disposição seria posto o Teatro São Pedro"[7].

Graças a isso foi criada a Companhia da Comédia Brasileira, batida pelas tempestades desde o nascimento. A comissão que se ocupava do assunto, designada pelo prefeito, foi contestada pela Casa dos Artistas que, como representante da classe, achava-se no direito de participar da mesma. Internamente a comissão rachou, na primeira reunião, entre os que só admitiam peças de autores brasileiros e os que incluíam os portugueses. Depois, a questão do elenco rendeu outras controvérsias, vencendo a ideia de que só atores brasileiros natos fossem admitidos. Isso gerou situações engraçadas, como a de Itália Fausta, nascida na Itália, requerer certidão brasileira de nascimento[8]. Novas tormentas cercaram as discussões para a eleição do ensaiador. Embora se pugnasse por nome brasileiro, foi escolhido o muito respeitado português Eduardo Victorino.

Refregas acompanharam do nascimento ao fracasso final a Companhia da Comédia Brasileira. Na imprensa apareciam comentários de toda ordem sobre o assunto e Gilberto Amado entrou na discussão, dirigindo suas baterias ao item do projeto que falava da construção de um edifício para abrigar a Comédia Brasileira. Seus pontos de vista a respeito foram expostos na crônica "Miçangas e Aljôfares".

Começa a crônica com a notícia de que "está sendo aprovado no Conselho Municipal o projeto que manda construir um edifício destinado exclusivamente à representação de dramas e comédias, o qual se denominará Teatro Brasileiro". Comenta a rapidez com que o projeto atravessa os trâmites legislativos, obedecendo "a um desejo imperioso que atualmente se apoderou de muitas pessoas no Brasil – o de ativar a ressurreição, segundo uns, ou a criação, segundo outros, do teatro nacional". Exagera na caricatura da situação falando de "homens verdadeiramente sérios (...) que se exasperam e se diria que choram – porque não temos teatro nacional!" Espera o Legislativo, ironiza Amado, extinguir a sofreguidão dominante: "Surgirá com as paredes da casa, levantadas às sôfregas, o teatro nacional!". E continua:

7. *40 Anos de Teatro,* v. 2, p. 41.
8. Cf. Miroel Silveira, *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro,* p. 71.
9. "Miçangas e Aljôfares", em *A Chave de Salomão e Outros Escritos,* p. 173 e seguintes.

A batalha parte 1.p65 62 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC

Abigail Maia

Tal linha de raciocínio o leva a destacar Renato Vianna.

Inegável a demagogia de Gilberto Amado nos parágrafos seguintes, quando considera "verdadeiro crime" gastar três mil contos em despesas suntuárias, como a construção de um teatro, numa cidade em que há falta de escolas e onde se veem "obrigadas dez ou mais pessoas a se encerrar em quartinhos escuros de cortiços e pensões, para poderem resistir à alta dos alugueis!". Mais ainda, "a enormidade que o Rio de Janeiro oferece entre as cidades civilizadas do mundo", pois aqui "crianças deixam de aprender a ler, porque não têm onde!"

Demagogia, como observou Wilson Martins[10], que não invalida a percepção correta de não ser com a construção de um teatro que se criaria o "teatro nacional". Amado sorri da "mentalidade delirante, de onde nasce o absurdo de querer levantar no Rio o Teatro Brasileiro só porque em Paris tem o Théâtre Français":

> E quando falo de literatura, refiro-me também ao teatro. Não há, por exemplo, quem possa negar ao senhor Renato Vianna, jovem autor de *Na Voragem,* dos *Fantasmas* e da *Salomé*, uma intensa vocação de autor dramático. Suas peças, porém, tão fortes e tão vivas, ficam dois ou três dias nos cartazes, enquanto o *Pé de Anjo* e a *Terra Natal* ultrapassam o centenário. Porque inegavelmente o público dominante, o grande público, só aprecia coisas do gênero *Pé de Anjo* e da *Terra Natal*, isto é, troça, calão ou sentimentalismo de décima ordem. (...) Parece impossível, por enquanto, atrair sem mais aquela uma população de estrangeiros ou estrangeirada, como a do Rio, dominada pela obsessão do gozo vulgar, ao amor espontâneo da beleza patética do drama e da alegria profunda da comédia, infundindo-lhe gosto sincero pelos debates morais e mentais que o teatro suscita. (...) Das suas peças acredito que o senhor Renato Vianna não retire como resultado senão a "glória", isto é, o desapreço notório, a inveja e a calúnia, que no Brasil acompanham sempre quem se distingue por qualquer coisa.

6

A postura de Gilberto Amado não era a do homem que, por profissão, relaciona-se diariamente com o teatro. Tem o valor de uma visão externa do problema. Comete injustiça ao dizer que não tínhamos atores (alguns dos maiores nomes da história do teatro brasileiro – Apolônia Pinto, Leopoldo Fróes, Itália Fausta, Procópio Ferreira – estavam em cena naquele momento), mas, na essência, partilhava do ponto de vista expresso também por gente de teatro da época. Tal consciência crítica é que fazia o teatro mover-se, muito lentamente, é verdade, mas mover-se no sentido de encontrar soluções para seus impasses. Eram essas pessoas que aplaudiam Renato Vianna em seu esforço por dar novos horizontes ao fazer teatral, assim como Gilberto Amado o aplaudia como autor dramático.

Contudo, Renato não participou desse movimento por ter voltado ao Nordeste, onde ficou até o segundo semestre de 1922. Regressando ao Rio, a Comédia Brasileira já estava implantada. Não hesitou em entrar nas discussões e, a 8 de setembro de 1922, publicou artigo em *A Noite*, sobre o mito e a realidade do Teatro Nacional. A síntese da sua visão do pro-

> Ah! meu Brasil, caboclo querido, não sejas ridículo!/ Quando começarás a compreender que só vales sendo o que és, sem desejares sempre ser como os outros?/ Isto de "teatro brasileiro" e tantas outras fatuidades, frioleiras e mentiras com que te querem enfeitar, sem verem o que te falta realmente, lembram-me aquelas miçangas douradas, aqueles aljôfares e contas que te davam os descobridores. Com elas te adornavas, tão contente... mas não te lembravas de que estavas nu!

10. *História da Inteligência Brasileira,* v. 6, p. 253.

A batalha parte 1.p65 63 28/10/2010, 11:21

cesso em curso estava no título da matéria: "O Teatro Nacional Não É Uma Providência dos Parlamentos, Mas Um Lento e Natural Efeito dos Tempos". Inicia a exposição afirmando:

Devemos considerar com independência, coragem e justiça, que nada conseguimos ainda, sob o ponto de vista positivo da ação, em matéria de teatro./ Apesar dos discursos, dos projetos, das discussões e até das verbas oficiais já obtidas para o teatro nacional, prova alguma possuímos da sua existência.

Do seu ponto de vista, a arte dramática é evidência das civilizações definitivas – o teatro é a cúpula da civilização:

Ora, o Brasil que surge apenas para o mundo, não podia trazer do ventre histórico da sua gestação etnogênica, com os primeiros vagidos da sua recém-nacionalidade, uma civilização definida e acabada até a cúpula de um teatro.

Baseado nesse raciocínio entende a construção de um teatro nacional realizada lentamente, através dos tempos, jamais por decretos. "Teremos o nosso teatro", afirma, "quando tivermos a nossa arte, a nossa estética, a nossa cultura, a nossa sociedade, a nossa inteligência, a nossa civilização, em resumo". E acalma possíveis irritações patrióticas que suas ideias poderiam suscitar, ponderando que "o Brasil já possui uma civilização mais ou menos espontânea", o que não é suficiente, todavia. Mas detecta um movimento histórico pela consolidação da nacionalidade, no qual, sem dúvida (embora não especifique), estão os modernistas que, poucos meses antes, deflagraram o movimento com a realização da Semana de Arte Moderna, em São Paulo:

As variadíssimas influências europeias que a trouxeram (*a nossa civilização*) acorrentada ao negativismo do sentimento nacional, essas mesmas com que se esbatem e esfumam na obra envelhecida os últimos abencerragens de uma geração mumificada./ A literatura atual do Brasil é o próprio indício de uma autonomia mental que vem próxima./ Por isso mesmo é que o teatro nacional somente agora poderá começar a sua consolidação, porque o teatro é o ideal das artes nacionais e a síntese da civilização de um povo. Eis porque o nosso teatro não podia surgir, como não surgiu, antes do fenômeno da nossa autonomia intelectual, que só agora começa os seus primeiros sintomas./ A "natureza não dá saltos" e tudo é lógico no progresso humano.

Ataca o hábito de se falar da "história do nosso teatro" e da "decadência do nosso teatro". "Tenho procurado baldadamente essa história", diz ele, "e ainda não compreendo como tenha podido decair uma arte que nunca passou de um simples debuxo".

Comenta a evolução da dramaturgia, destacando as potencialidades de autores como Martins Pena, Gonçalves Dias, José de Alencar, cujos frutos teriam sido outros "se tivessem agido dentro de uma organização social mais propícia que a do seu tempo, sem nenhum requinte intelectual, sem nenhuma cultura". Afirma que Artur Azevedo "esperdiçou o seu indiscutível gênio em revistas e burletas mais ou menos equívocas, sem a nobreza heróica de contrariar os apetites inferiores da popularidade". E nesse balanço, "uma só figura se releva na cena brasileira", desde l830: João Caetano dos Santos.

Como um poeta vagabundo e notívago que constrói em um soneto um castelo de fadas sob o luar, com balcões floridos, cofres de ouro, pedrarias e serenatas, assim uma comissão de cinco membros nomeados pela prefeitura resolveu estabelecer de uma assentada, a Comédia Brasileira, nos moldes da Comédia Francesa. (...) A análise mais epidérmica é profunda demais para a prova de uma evidência contrária à finalidade apregoada pela iniciativa do Conselho, referendada pelo prefeito.

Chegando a 1922: "O teatro nacional apresentará progressos sensíveis nos tempos de hoje relativamente àqueles alcançados nos tempos de ontem?" Responde: "Tenho para mim, e com a devida reverência aos meus contemporâneos, que apenas se acentuaram as linhas do debuxo". Cita a Companhia da Comédia Brasileira como um desses exercícios inócuos de provar a existência do inexistente:

A finalidade seria reunir em cena a "expressão do momento teatral brasileiro". Começa, Renato, por colocar em dúvida a capacidade dos "escolhidos para amparar a responsabilida-

A batalha parte 1.p65 64 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC

Abigail Maia, Oduvaldo Vianna, Procópio Ferreira, filho de Abigail Maia e uma amiga

de moral e artística da Comédia Brasileira". Exceto quanto a Coelho Neto, "que já se colocou à parte da corrente mental contemporânea e a quem devemos amor e respeito".

E a realidade confirmou o pior: das peças apresentadas, escolhidas pela Comissão através de um concurso, apenas o texto de Benjamin Lima, *O Carrasco*, na apreciação de Renato, se salvou do naufrágio, enquanto que "as demais promoveram a liquidação moral da iniciativa":

> (...) felizmente a expressão do nosso momento artístico teatral não está sintetizada na Companhia do São Pedro, quer no ponto de vista da nossa literatura dramática e quer, maximé, no ponto de vista da nossa arte de representar./ Dispenso-me de provar o que já é uma evidência comum, citando nomes de artistas eminentes da cena brasileira que não figuram na cena do São Pedro. Não. A "Comédia" não pode formar subsídio histórico para o nosso teatro, porque traiu o próprio ideal que arvorou como bandeira.

Não faz vistas grossas à "desordem" e à "deliquescência" reinantes no meio teatral, onde "os elementos de verdadeira expressão" se perdem, "dispersos em rivalidades e paixões". Mas, a despeito disso,

> (...) o teatro nacional nunca existiu mais do que hoje. Não há dúvida que está vibrando uma ironia na clareza dessa verdade, que revela o nosso preguiçado progresso relativamente ao nenhum progresso das gerações passadas em matéria de teatro. Acho o fio da meada e repito que se acentuaram, apenas, as linhas indecisas do debuxo.

Registra a predominância da burleta e da comédia ligeira – um teatro feito "exclusivamente para provocar gargalhadas ventrudas das plateias". Em meio a isso, contudo, além da novidade que é o interesse pelos motivos regionalistas, constata certa preocupação com o meio e com a psicologia dos personagens nos autores de comédia. Destaca Oduvaldo Vianna, que "se vem especializando na observação da nossa vida burguesa". Em que pese a "desordem" do meio, encontra sinais positivos no esforço de empresários e atores em aprimo-

A batalha parte 1.p65 65 28/10/2010, 11:21

rar os espetáculos. Mas, adverte, "não nos iludamos ao ponto de considerar o Teatro Nacional obra capaz de ser consumada pela geração de hoje":

Todavia, muito podemos deixar feito pela obra de amanhã. Os alicerces do edifício formidável, se trabalharmos, pode ser obra nossa, assim como a planta arquitetônica. E já não será mesquinha a glória, nem mesquinho o trabalho.

Esse ensaio revela em Renato Vianna a consciência de que o teatro faz parte do processo histórico, estando em permanente interdependência com outras expressões e em permanente tensão com a plateia. Bem diferente era o discurso crítico da época, preso à visão compartimentada do teatro, isolando uma coisa das outras, como eram os métodos criativos: entre tudo havia nexo, mas não interdependência. Para Renato Vianna, porém, o teatro é parte ativa do organismo sociocultural, cuja evolução depende de fatores aparentemente estranhos à sua natureza. Em decorrência, sua concepção do espetáculo teatral era a de um *organismo* e não de um conjunto de efeitos mais ou menos articulados. Uma concepção legitimamente moderna.

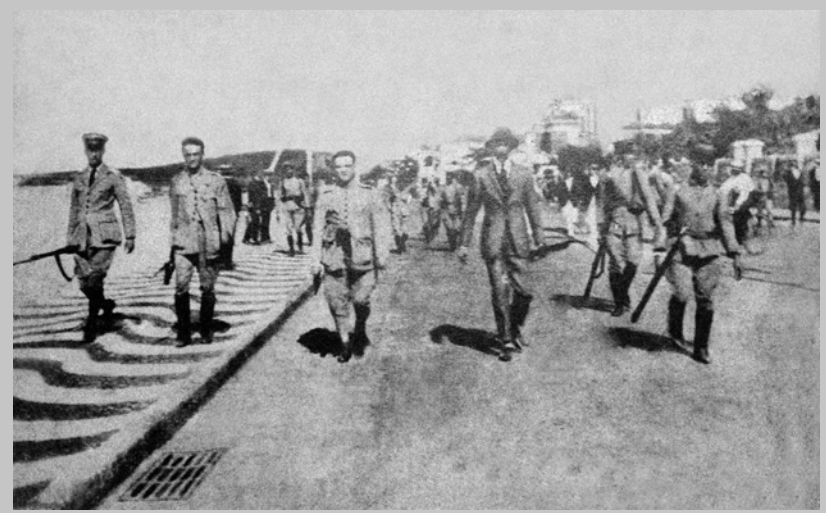
A arte modifica-se e renova-se incessantemente no seu progresso. A sua lei é a lei das inovações constantes, a fim de poderem realizar-se os inúmeros e diversos aspectos do ideal.
O cataclismo das grandes corrupções e as decadências artísticas é a forja fantástica das renascenças formidáveis, porque as revoluções estéticas são a fórmula do progresso artístico.
Depois da guerra, no caos em que aparentemente se debate a literatura dramática do mundo, o que está se preparando é justamente o renascimento do teatro em todo o mundo.

Parecia despropositada para ele a histeria que se formou em torno do "teatro nacional". O teatro nacional surgiria, como estava surgindo, em decorrência dos diferentes estádios civilizatórios e da sedimentação da cultura nacional. Pela vontade de uns ou por decreto, jamais haveria "teatro nacional".

Ao dizer que estavam, nessa época, trabalhando para deixar pronto o alicerce do nosso teatro, antevia glória maior: não apenas o alicerce, também a planta arquitetônica. Para isso, imprescindível renovar os meios, investigar linguagens. E seu olhar ia além. Via o teatro num perpétuo movimento, integrado à destinação – social e espiritual – da arte no mundo:

A batalha parte 1.p65 66 28/10/2010, 11:21

1922



1

Tropas legalistas bombardearam o Forte Copacabana a 5 de julho de 1922. No dia seguinte, abriram-se os portões do Forte e dezoito militares iniciaram a Marcha da Morte pela Avenida Atlântica. A eles juntou-se um civil. Carregando apenas os fuzis, de peito aberto, iam dar combate às tropas legalistas. No caminho, vencidos pelo medo, nove deles desertaram. Os demais, entre os quais o civil, logo mais tombaram atingidos pelas balas do Exército. Apenas dois sobreviveram.

A Marcha da Morte foi o estopim do tenentismo. A força bruta não abafou o descontentamento que crescia nos quartéis, sobretudo entre oficiais de baixa patente. A jovem oficialidade incorporava novos reclamos da classe média, força social que após a I Guerra Mundial cresceu e começou a buscar espaço no centro das decisões políticas.

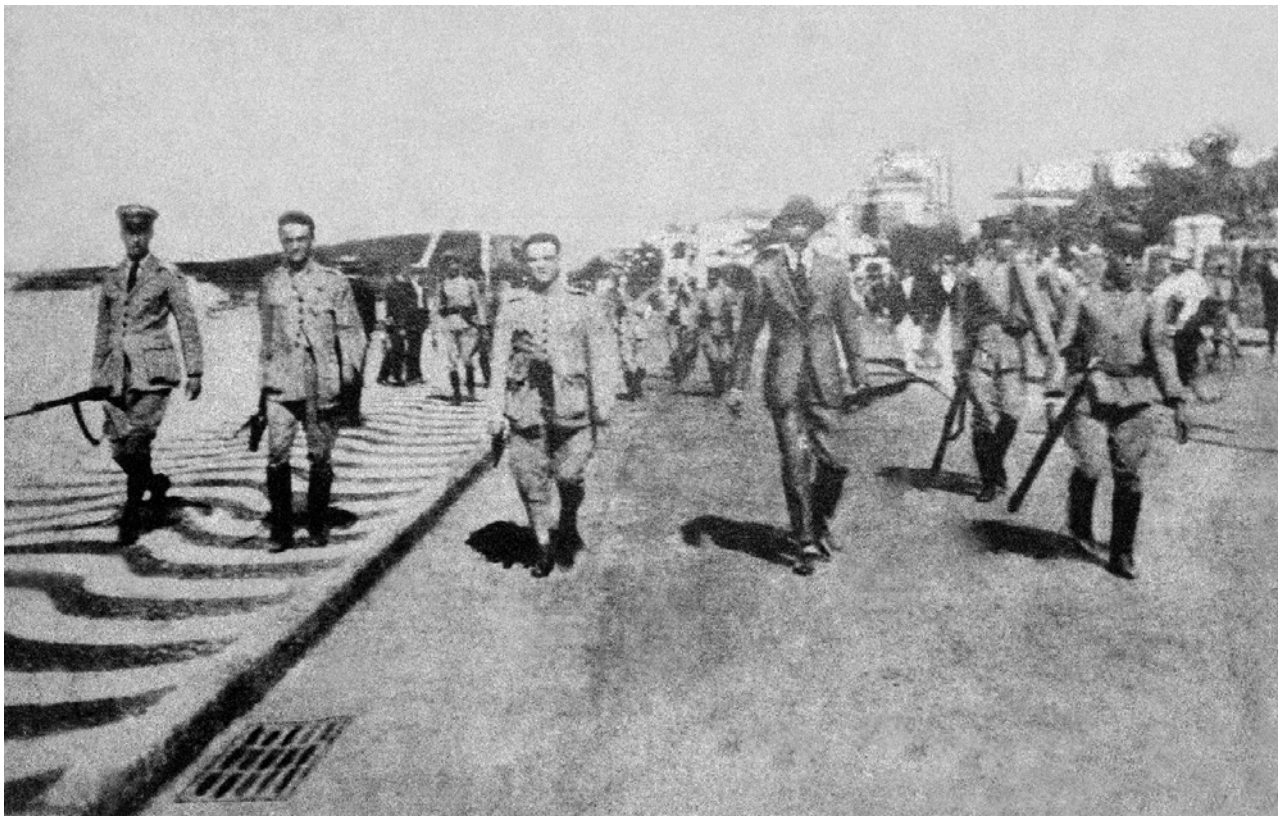
Assumindo a ideologia e as reivindicações da classe média – como voto secreto, limitação ao Poder Executivo e moralização do Legislativo, obrigatoriedade do ensino primário – os tenentes voltariam às armas, também a 5 de julho, mas de l924, em São Paulo. E a luta dos tenentes prosseguiria com aconteceres épicos e vibrantes, como a Coluna Prestes, até convergir a outras frentes de luta e decidir a Revolução de 30.

Não há como negar o valor simbólico daquele momento em que se abriram os portões do Forte Copacabana dando início à "Marcha da Morte": o ano de 1922 foi a abertura dos portões de um novo tempo para a sociedade brasileira.

1922

BATALHA DA QUIMERA
SEBASTIÃO MILARÉ

A batalha parte 1.p65 67 28/10/2010, 11:21



MUSEU HISTÓRICO DO EXÉRCITO / FORTE DE COPACABANA

Levante do Forte de Copacabana: a marcha da morte

A revolta dos tenentes significou a declaração de guerra, na esfera do poder, à antiga ordem. Mas, a despeito de catalisar reclamos de uma classe social, não foi a mais contundente tomada de posição verificada naquele ano, pois sua pretendida revolução continha traços conservadores e positivistas: era um movimento antes reformista do que revolucionário. Potencialmente revolucionário foi o evento que antecedeu a revolta dos tenentes e que, posteriormente, ensejou grandes confrontos dos militares com o povo (em nome do qual os militares iniciaram seu movimento reformista): a fundação do Partido Comunista do Brasil – PCB.

O relato de Cristiano Cordeiro sobre as reuniões dos dias 25, 26 e 27 de março de 1922, quando foi fundado o PCB, trai o perfil romântico e politicamente ingênuo do evento. A começar pelo "suspense" que marcou a chegada de Cordeiro ao Rio, no melhor figurino conspiratório:

> Com o dinheiro arrecadado entre os companheiros, embarquei num pequeno navio e, em meados de 1922, cheguei ao Rio. Astrogildo [Pereira] foi receber-me no cais. Como nunca nos víramos, acertamos previamente uma forma de nos reconhecer: na murada do navio, abri um exemplar de *A Hora Social*. Em terra firme, ele fez o mesmo com um exemplar de *Spartacus*.[1]

As reuniões dos fundadores do PCB deram-se nos sindicatos dos alfaiates e dos metalúrgicos e no sobrado das tias de Astrogildo Pereira, em Niterói. A atmosfera de repressão não se limitava aos redutos classistas; atingia o ambiente doméstico. Diz Cristiano Cordeiro que "na sessão de encerramento na casa das tias de Astrogildo, a pedido dele para não espantá-las, cantamos bem baixinho a *Internacional*"[2].

1. *Estratégias da Ilusão,* p. 51.
2. Idem.

A batalha parte 1.p65 68 28/10/2010, 11:21

Agindo conspirativamente, na calada e nos esconsos, os comunistas brasileiros escreveriam ao longo do tempo uma história de heroísmos, martírios, incongruências e frustrações.

No seu *Manifesto Político,* de 1917, Renato Vianna fez um diagnóstico da debilidade do movimento trabalhista: "Vós (*os operários*) primais pela desunião de classe". Isto se revelava verdadeiro com a criação do Partido Comunista do Brasil – PCdoB. O movimento nascia do anarco-sindicalismo e abria formidável cisão no meio trabalhista, sendo considerado pelos anarquistas uma tentativa de substituição do Estado burguês pelo Estado bolchevique, ou substituição de uma burocracia por outra.

As contradições internas do Partido Comunista do Brasil, contudo, não eliminam o seu valor histórico. Com ingenuidade ou não, o fato é que as reuniões para a fundação do partido introduziram no panorama brasileiro, de modo sistemático, uma frente expressiva da modernidade: a luta de classes. Essa luta vinha crescendo, ganhando ímpeto, e a criação do partido supunha a sua organização e o respaldo ideológico à sua evolução.

Decididamente revolucionário, porém, foi o evento que antecedeu a criação do partido perpetrando o primeiro e mais profundo gesto de ruptura dentre os registrados no ano de 1922: a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro.

2

Se o embrião do modernismo brasileiro surge na literatura já no início do século – com *Os Sertões,* de Euclydes da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha –, a Semana de Arte Moderna o revelou maduro, audacioso nas propostas renovadoras e na crítica sociocultural. Passou a ser o instrumento transformador do próprio pensamento brasileiro.

Quando se considera o modernismo apenas pela questão estética, usando os manifestos da vanguarda europeia como paradigma e pouco atentando ao contexto em que germinou, esgalhou e floresceu o movimento, perde-se a sua essência e a sua real grandeza.

No período de gestação, o modernismo temperou-se do nacionalismo, alimentou-se da necessidade de pensar criticamente a realidade e expressar artisticamente a experiência vivencial do brasileiro. *Urupês*, de Monteiro Lobato, e *Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, constituíram subsídios importantes no pré-modernismo, assim como influíram na maneira de pensar o Brasil no nível social e político. Descontextualizar o modernismo, separá-lo das grandes rupturas ocorridas em 1922 é

A batalha parte 1.p65 69 28/10/2010, 11:21

um ato de castração, já que o nosso modernismo, antes de ser manifesto estético, foi manifesto cultural da maior abrangência, direcionado às relações interpessoais e à implementação de um novo sistema ético[3].

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / REVISTA DOM CASMURRO

Graça Aranha

A renovação formal não foi o motor do modernismo e surgiu no decorrer do processo pré-modernista por imposição ideológica. De fato, Oswald de Andrade trouxe da Europa, em 1912, o *Manifesto Futurista*, mas não foi esse o mote do movimento.

É relevante a pouca repercussão que teve a mostra de pintura de Lasar Segall em 1913. O mesmo destino teria, certamente, a histórica exposição de Anita Malfatti, realizada em São Paulo no final de 1917. Tratava-se de pintura moderna, é verdade, mas a mostra poderia ter passado sem barulho nem outras consequências não fosse a crítica virulenta que lhe fez Monteiro Lobato. A alta burguesia paulistana sempre foi amiga das novidades, mas nunca gostou de ser tomada por inculta. Boa parte da exposição já estava vendida quando *O Estado de S. Paulo* publicou a crítica de Lobato. Entre outras coisas, afirmava o autor de *Urupês* que a pintura de Anita Malfatti pertencia à espécie que

> (...) é formada pelos que veem anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica das escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. (...) Embora eles se deem por novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação.[4]

Os compradores depressinha desfizeram as compras e alguns chegaram quase a agredir fisicamente a "mistificadora". Mas a crítica de Lobato foi uma provocação histórica: tornou-se o elemento aglutinador dos novos artistas e literatos, que passaram à louvação e à prática das escolas modernas. A partir daí, a questão da forma adquiriu importância, passando a refletir as tendências ideológicas que se uniram contra as velhas maneiras (colonizadas) de ver e pensar o mundo.

A busca da forma surge sob estímulos ideológicos; não a forma pela forma, não o conceito de "vanguarda puramente estética". Interessavam as formas atualizadas (e universais) que expressassem o ser humano brasileiro. É exemplar, nesse sentido, a maneira como Menotti Del Picchia se referia à arte do então desconhecido Victor Brecheret:

> Brecheret é brasileiro, paulista, fruto de um amálgama de raças caldeadas no nosso clima profundamente tocado pelas forças ambientes. Daí sua arte, mesmo no profundo misticismo em que se enevoa, conservar algo de visceralmente nosso, tropical e indígena, quer na expressão anatômica das suas figuras, quer no movimento bárbaro e interior que as anima.[5]

3. "Nunca se poderá desligar a Semana de Arte Moderna, que se produziu em fevereiro, do levante do Forte de Copacabana, que se verificou em julho, no mesmo ano. Ambos os acontecimentos iriam marcar apenas a maioridade do Brasil". Oswald de Andrade, *Ponta de Lança,* p. 109.
4. Em *O Estado de S. Paulo,* 20 de dezembro de 1917.
5. Menotti Del Pichia. *O Gedeão do Modernismo,* p. 86.

A batalha parte 1.p65 70 28/10/2010, 11:21

O "nosso clima" e suas poderosas "forças ambientes" eram tema, também, de Graça Aranha na *Estética da Vida*:

> Logo que se sente separado do Todo Universal, o homem tem de vencer os obstáculos que impedem a sua volta à unidade essencial do cosmos, que é a suprema razão do espírito humano. Essa tragédia fundamental da alma agrava-se no Brasil pela discorrelação insuperável entre o meio físico e o homem, incompatibilidade da qual se origina uma metafísica bárbara, sobrecarregada pela hereditariedade dos elementos físicos selvagens das primitivas raças formadoras da nação.[6]

Discípulo de Tobias Barreto, o maranhense Graça Aranha projetou-se no meio literário em 1901 com *Canaã,* onde o naturalismo dominante em nossa prosa era rompido por uma sinfonia de imagens literárias, num clima expressional nitidamente simbolista. No dizer de Andrade Muricy, "Graça Aranha fez viver sociologia e política, e realizara com isso o primeiro romance ideológico no Brasil"[7]. Esteve entre os fundadores da Academia Brasileira de Letras, na qual tentaria introduzir, depois da Semana, o ideário modernista. Contudo, sua inclusão na Semana de Arte Moderna resultou de um jogo político dos jovens artistas que a idealizaram: sentiam a necessidade de contar com o apoio de um nome de ressonância nacional, capaz de outorgar maior credibilidade ao evento.

Apesar disso e a despeito dos posteriores atritos com os líderes do movimento, a presença de Graça Aranha foi significativa no sentido da relação dialética renovação/preservação. Em sua obra capital, *Canaã*, Graça Aranha faz, sob o signo do simbolismo, investigação sociológica e renovação formal. A polifonia do discurso, as imagens que emergem da exuberância sonora e o "exercício de estilo" servem à narrativa sobre a trajetória de Milkau, o imigrante, em sua busca da Terra Prometida – indo encontrar o vazio, o deserto dos homens. Pulsam no romance elementos embrionários que, duas décadas depois, seriam bandeiras modernistas: o reconhecimento da terra e a análise do homem, em discurso que valoriza a palavra e as relações intrínsecas das palavras.

O processo renovação/preservação ampliou-se quando os modernistas partiram para a redescoberta do Brasil, valorizando a obra do Aleijadinho, o barroco mineiro e baiano, a arquitetura colonial, o imaginário popular. Todos esses elementos interferiram na pesquisa de novas formas, dando características distintas ao modernismo brasileiro em face das vanguardas europeias, mesmo quando nelas ia buscar modelos. Importante lembrar as palavras de Mário de Andrade na conferência *O Movimento Modernista*, que proferiu em 1942:

> O que caracteriza essa realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. Nada disto representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência *coletiva*.[8]

O termo "futurista" servia ao propósito dos modernistas, mas não significava opção pela escola de Marinetti. A visita de Marinetti ao Brasil evidenciou a desconfiança, quando não hostilidade, com que recebiam seus pronunciamentos os que eram aqui tidos por "futuristas". Os caminhos eram aceitos se indicassem ruptura com os padrões impostos pela colonização e pelo neocolonialismo. Os mais radicais (Mário de

6. *A Estética da Vida*, p. 95.
7. *Panorama do Simbolismo Brasileiro*, v. 1, p. 359.
8. *O Movimento Modernista*, p. 45.

A batalha parte 1.p65 71 28/10/2010, 11:21

Andrade, Villa-Lobos) desciam corajosamente às profundezas da cultura popular e delas extraíam o alimento da nova arte.

A ausência de vínculo a uma escola definida deu à Semana de Arte Moderna um caráter ecumênico, não dogmático, aberto e fértil. Abrigando diferentes e até opostas visões de mundo, abrigava as mais diversas correntes ideológicas. O que unia a todos era o anseio de romper com o passado colonialista, com a submissão cultural; o traço de união era o desejo de revelar criticamente o Brasil e os brasileiros. E foram justamente as contradições, os antagonismos inconciliáveis que se misturavam na mesma clave revolucionária, o adubo e o fermento das ideias.

3

Por que o teatro não esteve presente na Semana de Arte Moderna? Afaste-se, desde já, a afirmação ridícula de Alceu Amoroso Lima de que "nenhum dos iniciadores do movimento fez teatro ou se interessou por ele, salvo, por exceção, Oswald de Andrade"[9]. Isso não corresponde à verdade e é tola simplificação de um problema complexo.

Para os modernistas a renovação deveria ocorrer através do texto. Pouca atenção davam à natureza da modernização teatral, que passa, necessariamente, pela encenação, implicando o aparecimento do encenador, a introdução de novas tecnologias, a reconceituação da cenografia e da iluminação, a pesquisa de novos meios interpretativos.

A renovação dramatúrgica dentro de uma realidade cênica arcaica dificilmente ocorre; e, se ocorrer, só interessará enquanto literatura, já que sua materialização cênica é inviável. Considere-se, também, que a dramaturgia moderna surgiu em contextos socioculturais modernizados, foi fruto desses contextos. A dramaturgia brasileira, a exemplo da portuguesa, que a engendrou, refletia sociedade que ainda não se modernizara. E foi de clamorosa debilidade, no seu conjunto, até as primeiras décadas deste século.

Fialho de Almeida afirmava que "o teatro requer uma concisão nervosa, uma intensidade de ação e um poder sintético e analítico, que quase por completo faltam entre os predicados literários do português"[10]. O mesmo poderia ser dito do brasileiro. E isso provaram inclusive alguns modernistas, que antes dos anos 1920 se aventuraram à dramaturgia. Caso, por exemplo, de Graça Aranha, que em 1911 tinha o seu *Malazarte* encenado em Paris, no Théâtre de l'Oeuvre. Cheio de imagens poéticas, num ensaio de teatro simbolista, o texto é des-

9. *Quadro Sintético da Literatura Brasileira,* p. 155.
10. *Actores e Autores,* p. 9.

A batalha parte 1.p65 72 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC

Mário de Andrade (à frente) e participantes da Semana de Arte Moderna de 1922

tituído de senso teatral, não apresenta "concisão nervosa", nem "intensidade de ação" e, menos ainda, "poder sintético e analítico". Predicados ausentes também dos textos de Menotti Del Picchia, como *Suprema Conquista*, encenado em 1920, ou nos seus "poemas dramáticos".

Sem dúvida, Oswald de Andrade "trazia o teatro no sangue". De início foi um crítico teatral medíocre, mesmo para os padrões dos anos 1910. Sua ambição, no entanto, era a dramaturgia. Ele e outro futuro modernista, Guilherme de Almeida, escreveram e publicaram em 1916 duas comédias em francês: *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*. Ambas, quer pelos assuntos e personagens, quer pela estrutura, pouco se distinguiam das que entravam e saíam de cartaz a toda hora no Rio de Janeiro. Tratam de triângulos amorosos em diálogos fúteis, lugares-comuns, frivolidades de um grupo social alienado e inconsequente.

Sim, os modernistas se interessavam pelo teatro, mas a modernização dessa arte era maior do que a sua capacidade.

A batalha parte 1.p65 73 28/10/2010, 11:21

Para renovar o teatro é necessário ter especializações, contar com equipe unida em torno de uma ideia, espaço apropriado, dinheiro para produção, experimentar linguagens na linha da tentativa e erro... Mais ainda: indispensável um ambiente cultural definido e artes desenvolvidas.

Assim sendo, o teatro não podia mesmo estar representado na Semana de Arte Moderna, núcleo de vanguarda que revolucionava conceitos estéticos e colocava os fundamentos sobre os quais se edificaria a autêntica cultura artística brasileira. Ao avançarem as transformações acionadas em 1922, consolidando o perfil da civilização brasileira, é que o teatro encontraria espaço para também se transformar.

O que não implica imobilismo do teatro no momento em que outros setores se agitavam. Já observamos a luta pela nacionalização, incluindo a tentativa de impor no palco a prosódia brasileira. Ponto fundamental: enquanto não se emancipasse de Portugal, nosso teatro não poderia encontrar seu caminho evolutivo e se consolidar. Sinais de movimento existiam, mas os avanços eram lentos, quase imperceptíveis. Os modernistas olhavam desalentados o panorama teatral, sem saber como lidar com ele, sem atentar aos sinais de avanço, muito sutis para serem percebidos por aqueles jovens radicalizadores de linguagens.

Futuramente modernistas da têmpera de Oswald, Mário de Andrade, Flávio de Carvalho; modernista menos ortodoxo, mas também das fileiras de 1922, como Álvaro Moreyra; modernista retardatário, como António de Alcântara Machado, provariam de sobejo seu interesse pelo teatro. Mas um teatro idealizado, diferente do que existia, e para cuja realização não tinham meios, nem ideia de meios, até porque, rigorosamente, *não eram do ramo*.

Apesar de todas as dificuldades, o teatro reagiu aos novos estímulos, graças ao trabalho de Renato Vianna, que introduzia na cena, no mesmo ano de 1922, preceitos da encenação moderna.

Suas primeiras tentativas foram no campo da dramaturgia. Tateava no escuro, dentro de uma cultura polarizada entre o culto ao belo e as emoções baratas, o riso e a lágrima fáceis. Propôs, com seus melodramas, a discussão de assuntos de interesse social. Atacou tabus, ainda que desajeitadamente. Logo percebeu que para tornar o teatro representativo do novo tempo e do novo homem seria necessário alterar radicalmente a sua estrutura. Deviam ser encontrados novos meios, novos conceitos e novo sistema ético.

A batalha parte 1.p65 74 28/10/2010, 11:21

A fé na revolução teatral, sintonizada com os signos transformadores em curso no corpo social, levou Renato à realização do espetáculo que ligou, virtualmente, o teatro ao movimento modernista: *A Última Encarnação do Fausto*.

4

Renato permaneceu no Nordeste até o segundo semestre de 1922. Ao lado do sogro, Teófilo Cordeiro, andou divulgando entre operários de Fortaleza princípios da revolução proletária. Num desses encontros dirigiu uma saudação aos operários dizendo que não ia fazer discurso, pois discursos são para os parlamentos, onde, "como regra geral, se mente ao povo e se conspurcam os seus direitos"; encerrava a fala laudatória chamando os operários de "homeros de hoje e do futuro; apóstolos da República que há-de vir"[11].

Prosseguia sua guerra santa e quixotesca ao poder constituído. Coisa que fez, também nessa época, através do jornalismo, no Recife.

Precedeu sua chegada à capital pernambucana a visita da Companhia Dramática Nacional, que trazia no repertório *Na Voragem, Salomé* e *Os Fantasmas.* Ao contrário da morna receptividade obtida pelas peças no Rio, no Recife o sucesso foi total. Chegava, portanto, como um grande e festejado autor dramático.

Travou amizade com o jovem crítico teatral, Samuel Campello, que muito faria pelo teatro em Pernambuco. Anos depois, tendo criado o Grupo Gente Nossa, Campello lembrava ainda o convívio com Renato, atestando o incentivo que ali deixou para que se organizasse um sólido movimento teatral.

No final de 1921, no Recife, Renato fez a leitura de *A Última Encarnação do Fausto*, para o público que lotava o belo Teatro do Parque. Era o primeiro ensaio para a concretização do novo sonho: fundar uma companhia que renovasse os padrões cênicos brasileiros.

A ideia que passava em seus melodramas traía a influência (no plano teórico não bem fundamentado, mas denunciador da sua inquietação) de Feódor Komisarjévski, na obsessiva valorização dos silêncios. Ao lado do encenador russo, começava a avultar no seu espírito, como exemplo digno de ser seguido, Jacques Copeau. Pelas revistas estrangeiras acompanhava fascinado a luta de Copeau, desde a reabertura do *Vieux Colombier*, em 1920. Respeito ao texto e dignificação do trabalho do ator – eis os dois postulados de Copeau que Renato tomou e procurou impor no teatro brasileiro.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Antonieta aos oito meses

11. *Saudação aos Operários,* manuscrito datado de 1921. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 75 28/10/2010, 11:21

Enquanto permanecia no Nordeste, amadureciam as ideias. O contato frequente com a classe trabalhadora, as discussões no meio jornalístico, as conversas com Samuel Campello e com outros jovens que tinham a cultura como plataforma de luta por causas nacionais, faziam crescer a vontade de trabalhar pela transformação do país. E, cada vez mais, o desejo de criar uma companhia como meio objetivo de dar essa contribuição se transformava em projeto de ação.

Em 1922 a febre subiu. Recebia notícias da Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo. Isso o excitava. E no *front* político aumentava a temperatura: com a eleição de Artur Bernardes à Presidência da República, moviam-se os setores militares em direção a um golpe. A 25 de março, quando era criado o PCB, no Rio de Janeiro, um forte movimento popular abalou o Recife contra o governo do estado e a capital foi ocupada por tropas federais...

Todos esses fatos se misturavam e indicavam importantes transformações em marcha. Atuavam sobre o espírito de Renato. Era preciso agir, voltar para o Rio de Janeiro e tentar levar essas transformações para dentro do teatro. Mas, a família aumentara: a 17 de janeiro nasceu Maria Antonieta. Isso retardou a volta.

Ao surgir oportunidade, ele juntou a família e marchou para a capital federal. Na cabeça fervilhavam as ideias. Entre as últimas informações sobre o teatro europeu, impressionou-lhe o projeto de Gaston Baty, que, num prolongamento da luta iniciada por Copeau, criara recentemente uma companhia de moderna investigação cênica: *Chimére*.

Renato identificava-se com o título; parecia indicar os propósitos também da sua batalha. Chegou ao Rio com o projeto da companhia e o nome apropriado: Batalha da Quimera.

A batalha parte 1.p65 76 28/10/2010, 11:21

Os companheiros da Quimera

1

Chegando ao Rio de Janeiro, com a família aumentada e a cabeça cheia de sonhos, Renato Vianna encontrou o ambiente teatral fervilhando por causa da Comédia Brasileira[1].

Poucos defendiam o projeto oficial, a maioria o condenava. A condenação de alguns era devida ao ceticismo – ou porque o teatro brasileiro estava morto, ou porque não fora sequer gerado. Outros condenavam em função de interesses contrariados – ou por não terem sido incluídos, ou porque se achavam merecedores também de uma verbinha oficial.

Argumenta Mário Nunes que a comissão encarregada de organizar a Comédia Brasileira "teve de lançar mão dos elementos disponíveis", pois "alguns entre os melhores se recusavam a abandonar elencos permanentes para figurar em conjunto heterogêneo e transitório, por honroso que fosse o encargo"[2]. O crítico não fala dos que pretendiam integrar a Comédia e não foram chamados. Caso, por exemplo, de Itália Fausta. Comentava *O Malho*:

> E o doutor Gomes Cardim? E a senhora Itália Fausta? Foram postos à margem; a comissão lhes é hostil. Pois essa é uma das maiores injustiças do momento. A ambos se deve a revivescência do teatro. Desde João Caetano não tivéramos quem, pelo prestígio e vigor da sua arte, forçasse o público a aceitar o grande teatro. Itália Fausta realizou esse milagre e conseguiu esse novo período áureo da arte dramática nacional, de que nos ficam, pelo menos, as peças extraordinárias de Renato Vianna, consagrado já como o primeiro dos nossos dramaturgos.[3]

Mas, "o primeiro dos nossos dramaturgos" tinha outras ideias: queria que o teatro se nacionalizasse, mas por meio do trabalho dos artistas, não por decreto.

Chegando ao Rio, pronto para iniciar a primeira grande batalha pela renovação, não podia ficar indiferente ao assunto que ocupava espaços na imprensa, nas coxias e nos botecos. Precisava firmar posição a favor ou contra o projeto. E o fez com a matéria publicada em *A Noite*, afirmando sua convicção de que

1. A Companhia da Comédia Brasileira estreou no Teatro São Pedro (atual João Caetano) a 29 de julho de 1922. Apresentou repertório com dez peças escolhidas em concurso aberto especialmente para esse fim, do qual só podiam participar brasileiros natos. Encerrou a temporada a 31 de outubro de 1922.
2. *40 Anos de Teatro*, v. 2, p. 38.
3. Não assinado, *O Malho* (RJ), 4 de março de 1922.

A batalha parte 1.p65 77 28/10/2010, 11:21

o teatro nacional só pode ser fruto da evolução da arte; e não achava que a Comédia, como estava organizada, espelhasse o "momento teatral brasileiro". Sublinhando o fator evolutivo, exigindo que o teatro também obedeça à "lei da arte", que é "a lei das inovações constantes", da matéria fazia manifesto e plataforma de lançamento da Batalha da Quimera.

Agia em campo aberto e articulava nos bastidores. Gente séria e sensata o aconselhava a não se meter nessa aventura, mas alguns poucos aderiram à ideia. E assim se constituiu o grupo dos "Companheiros da Quimera", entre os quais figuravam dois participantes da Semana de Arte Moderna: Heitor Villa-Lobos e Ronald de Carvalho. Com a liquidação da Comédia Brasileira, Renato conseguiu o Teatro São Pedro para abrigar a Companhia e, do elenco desfeito da Comédia, dois nomes de relevo: Lucília Péres e Antônio Ramos.

No final de outubro, com inflamados discursos, Renato Vianna lançou oficialmente a Batalha da Quimera.

2

Ronald de Carvalho foi animador e conselheiro artístico da Batalha da Quimera. Era hábito do poeta receber amigos na sua casa para falar de literatura e arte. Da nova literatura e da nova arte. Foi lá que Mário de Andrade leu, pela primeira vez no Rio, a *Pauliceia Desvairada* e que Manuel Bandeira leu o *Berimbau*. Não é certo, mas não impossível, que Renato ali tenha lido *A Última Encarnação do Fausto*.

Homem sereno e discreto, Ronald de Carvalho era de fato um espírito moderno. Em 1914 participou do grupo *Orfeu*, em Portugal, ao lado de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Para ele, "o homem novo do Brasil quer viver a realidade do momento". Adverte que "ser moderno não é ser futurista nem esquecer o passado". Aliás, "ninguém pode esquecer o passado. Repeti-lo, entretanto, seria fracionar artificialmente a realidade, que é contínua e indivisível"[4]. Segundo ele,

> (...) toda a criação estética de hoje está sujeita a uma grande lei de lirismo cerebral. O idealismo do século XX libertará o artista do realismo convencional que nos impôs, até agora, o Renascimento.[5]

Entende Wilson Martins que "o casamento dos modernistas com Ronald de Carvalho será sempre uma aliança de conveniência ou de aparência, jamais uma ligação amorosa". Isso porque era ele "um apolíneo no meio de dionisíacos e, pior ainda, um espírito cosmopolita numa época de intenso nacionalismo"[6]. Se essa diferença atenuou a memória da participação de Ronald de Carvalho no movimento modernista paulista, aproximou-o do carioca, representado pelo grupo Festa, espiritualista. Aliás, por sua origem literária, vinculada ao simbolismo, Ronald de Carvalho encontrava melhor ambiente entre os integrantes do Festa.

4. *Pequena História da Literatura Brasileira*, p. 357.
5. Idem, p. 370.
6. *História da Inteligência Brasileira*, v. 6, p. 144.

A batalha parte 1.p65 78 28/10/2010, 11:21

Não é estranho que, sendo ignorado pelos modernistas de São Paulo, Renato Vianna tenha merecido a atenção e a colaboração de Ronald de Carvalho: sua visão modernista estava impregnada do simbolismo, como se revelaria em *A Última Encarnação do Fausto*. Também Andrade Muricy, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Nestor Vítor e outros membros do Festa muito o apoiaram.

Quanto a Heitor Villa-Lobos, sua colaboração com Renato Vianna começou bem antes, com a ópera *Zoé*.

As vaias que recebera no Municipal de São Paulo durante a Semana, Villa-Lobos mantinha-as vivas na memória como precioso regalo. A um amigo escreveu: "Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que cobriram os louros"[7].

Não apenas para o público da Semana a música de Villa-Lobos parecia, no mínimo, extravagante. As notícias sobre um concerto que fez no Rio, na véspera da estreia de *A Última Encarnação do Fausto*, têm aqui e ali sabor irônico, gozativo. A Oscar Guanabarino, por exemplo, ela parecia um tormento para os tímpanos.

Uma observação de Villa-Lobos na citada carta tem particular interesse por revelar aproximações estéticas (além das ideológicas) entre ele e Renato Vianna. Fala do *Quarteto Simbólico*, no último concerto da Semana, "onde consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como a imaginei"[8]. Expõe aí uma concepção cênica muito semelhante àquela que seria vista em *A Última Encarnação do Fausto.*

3

Usando seu prestígio na imprensa, Renato iniciou grande campanha de divulgação da Batalha da Quimera. Novos companheiros integraram-se à empresa, ajudando a manter a companhia na pauta diária dos jornais. Enquanto organizava a produção, Renato dava entrevistas e fazia palestras sobre o novo teatro. No rescaldo da Comédia Brasileira encontrou dois nomes importantes para o elenco: Lucília Péres e Antônio Ramos.

Filha de atores, Lucília Péres sempre viveu para o teatro e, embora atravessasse uma fase difícil naquele momento, ainda atraía público. Anos atrás, como primeira atriz da companhia de Eduardo Victorino, insistiu na contratação de Leopoldo Fróes, possibilitando o seu lançamento oficial no teatro carioca. Ini-

7. *Heitor Villa-Lobos,* p. 32.
8. Idem, p. 33.

A batalha parte 1.p65 79 28/10/2010, 11:21

ciou romance com o ator e ambos se despediram de Victorino para criar a Companhia Lucília Péres-Leopoldo Fróes.

A vida boêmia do companheiro, que chegava em casa sempre com o sol alto, e até pancadas, ela suportava. O que não conseguiu contornar foi o desprestígio profissional a que Fróes a empurrava. Passou pela terrível prova de, sendo gordinha, convencer o público de que era a tísica Margarida Gauthier (e virou motivo de chacota), só porque ele queria ser o Armando Duval. A gota d'água foi a distribuição dos papéis para *Flores da Sombra*: Fróes deu a Ema de Souza o papel que deveria ser de Lucília e o outro papel importante à novata Amélia Capitani. Foi inevitável a separação. Começou aí a ascensão de Fróes e o declínio de Lucília.

Tentou criar companhia própria, sem êxito. Depois foi contratada da Dramática Nacional, onde a estrela era Itália Fausta. Apaixonou-se por um homem em São Paulo e decidiu abandonar a carreira e se dedicar ao lar. Estava ainda tentando se convencer do novo papel quando surgiu o convite para integrar a Comédia Brasileira. Fez as malas e voltou para o Rio. Mas o empreendimento fracassou. Lucília estava novamente à deriva quando recebeu o convite de Renato Vianna.

Quanto a Antônio Ramos, sua trajetória foi de discreto sucesso. Aos 45 anos continuava a ser galã muito requisitado pelos empresários, desfrutando prestígio junto ao público. Contratado da Dramática Nacional, foi o Jorge de *Na Voragem* e o Oswaldo de *Os Fantasmas*, sendo portanto um intérprete de Renato Vianna desde o início. Para Lucília, participar da Batalha da Quimera era apenas novo emprego; mas Antônio Ramos virou autêntico "companheiro da Quimera". Admirava Renato Vianna e permaneceria seu amigo pela vida toda[9].

Tomando a si o papel de Mefisto, Renato convidou Mário Arozo (então com 65 anos), ator experiente e respeitado, para viver o Escudeiro. O elenco completava-se com jovens atrizes fazendo o coro.

Os cenários ficaram a cargo de Mário Túlio, cenarista dos mais conceituados na época. Para realizar as experiências com a luz, foi contratado o eletricista Cadete. Nesse tempo não existia a função de *iluminador*, mas todos os teatros tinham um eletricista para cuidar da fiação, instalação etc.; Cadete certamente não planejou, mas instalou e operou a iluminação imaginada por Renato Vianna, com vários movimentos e, por isso, muito complexa para os padrões da época. Para ensaiar os atores dentro da sua concepção cênica, Renato chamou primeiro o ator Chaves Florence, também remanes-

9. Antônio Moreira Ramos nasceu no Porto (Portugal) a 15 de março de 1977. Veio para o Brasil com sete anos de idade. Estreou aos dezoitos na Companhia Dias Braga. Faleceu no Rio de Janeiro a 8 de novembro de 1953. V. *Esses Populares Tão Desconhecidos,* p. 97 e seguintes.

A batalha parte 1.p65 80 28/10/2010, 11:21

cente da Comédia Brasileira. Mas não deu certo. Desincumbiu-se da tarefa o experiente João Barbosa.

Dessa maneira, o primeiro espetáculo verdadeiramente experimental realizado no Brasil, antecipador das linguagens modernas na cena brasileira, foi criado por uma equipe profissional de primeira linha.

4

"Quando não se falava entre nós no subconsciente e no invisível expostos no palco, (*Renato Vianna*) já deles se inquietava, às vezes tropegamente, mas corajosamente sempre, fazendo-se ao mesmo tempo manipulador do abstrato e do real", escreveu Paschoal Carlos Magno[10]. E *A Última Encarnação do Fausto* torna evidente seu esforço nesse sentido.

O pactário Fausto surgiu no século XVI e ao longo do tempo habitou os mais variados gêneros dramáticos, da tragédia à comédia ligeira, passando pelo teatro de bonecos. Consolidou-se como protótipo do herói trágico moderno na obra fundamental de Goethe. Assinala Marshall Berman que "o *Fausto* de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz", colocando a afinidade "entre o ideal cultural do *auto*desenvolvimento e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento *econômico*"[11].

É justamente ao *Fausto* de Goethe que Renato Vianna se refere ao reencarnar o herói na pele de Eduardo, um escultor. No entanto, a despeito de indícios de que via o personagem nas tramas do progresso material do homem moderno, não o mostra nessa "reencarnação" dotado de energia para o *auto*desenvolvimento. Pelo contrário: o personagem descreve trajetória oposta à do seu modelo. Enquanto o Fausto de Goethe, através do pacto, lança-se na vertigem dos novos tempos, almejando "ter com o mundo uma ligação mais vital, ao mesmo tempo mais erótica e mais ativa"[12], o Fausto de Renato perde-se na autopiedade e, mais e mais, vai se desligando do mundo real, adquirindo certas qualidades esquizofrênicas.

O primeiro ato mostra o novo Fausto chegando ao estúdio, vindo de uma festa, elegantemente vestido e acompanhado por Antônio, o seu fiel escudeiro. Revela-se logo homem enfastiado e, a propósito do gesto banal de Antônio indo acender a lâmpada, inicia larga devaneação sobre a luz: "A luz, a verdadeira luz é que eu quisera encontrar!"

Pouco depois, estando só, o artista é surpreendido por um homem, trajando longa capa negra sobre a casaca, surgido não

10. Paschoal Carlos Magno, "Jesus Bate às Portas, no Regina". *Correio da Manhã* (RJ), 15 de fevereiro de 1948.
11. *Tudo Que É Sólido Desmancha no Ar*, p. 41.
12. Idem, p. 43.

A batalha parte 1.p65 81 28/10/2010, 11:21

se sabe de onde ("Para abrir portas", explica o intruso, "foi que a civilização inventou chaves falsas"). Ao revólver que Eduardo lhe aponta, responde sacando outro revólver. Antes de dizer quem é, o homem tira do bolso um espelho e mostra-o ao artista que nele vê refletida a imagem de uma mulher.

Renato utiliza de elementos importados da obra de Goethe, como o fato de o primeiro diálogo ser com o criado. Mas Wagner, o criado do Fausto "original", é homem interessado em filosofia que, no dizer do amo, apega-se incessantemente a bagatelas, escavando à procura de tesouros mas alegrando-se ao encontrar minhocas[13]. Ao passo que Antônio é basicamente inculto, preocupado apenas com o bem-estar de Eduardo.

O Fausto de Goethe emerge de um mundo caótico, de uma febril indagação e isolado do mundo, cercado de livros, consumido por "dúvidas cósmicas", prepara-se para ingerir o veneno. Já Eduardo tem vida social intensa e suas dúvidas morais resumem-se na busca da "perfeição" através da arte. Enquanto aquele vivia entre "alfarrábios, pergaminhos, retortas, traças e ratos", como diz o Mefisto de Renato, este vive em confortável habitação burguesa. O espelho da cozinha da Feiticeira, onde Fausto vê Margarida, transforma-se nesta reencarnação em espelhinho de bolso. Não mais o ambiente gótico e os objetos duráveis, mas o ambiente descaracterizado e os objetos descartáveis. Também Mefisto mudou seus métodos e objetivos, como explica ao artista:

> MEFISTO — Como toda a criação e toda a criatura, eu também evoluí! Antigamente eu colecionava almas, porque as almas eram o "bric-a-brac" de antigamente. Era moda. Como tal, passou... É provável que volte ainda, porque a evolução é um círculo vicioso... Neste momento, porém, é mercadoria avariada, e uma alma não vale um marco ao câmbio atual. Hoje, coleciono notas de banco e prefiro o dólar. O dinheiro é a magia moderna. Se ainda existisse o Olimpo, e se ainda existisse Júpiter, bastavam os bancos de New York para o depor do trono. O dinheiro é a majestade contemporânea dos domínios universais. (...) Assim, eu, que sempre me considerei, segui a mutação do mundo, adaptando-me ao meio, como um bom discípulo de Taine.

O que vem propor ao novo Fausto é um negócio como outro qualquer. Quando Eduardo diz: "Pede o meu sangue", Mefisto responde: "Não! Prefiro pedir-te um cheque". "De quanto?" Mefisto faz um rápido orçamento e dá o preço: "Mil libras." O suficiente, esclarece, para amortizar a conta do alfaiate, que já lhe faz caretas. Aceitando o negócio, Eduardo entrega o cheque, que Mefisto confere "por uma questão de princípios...".

O Mefisto de Goethe leva Fausto a passeios, fazendo-o entrever as possibilidades do mundo em transformações morais e econômicas; o de Renato serve-lhe uma beberagem, fazendo-o afundar ainda mais nas suas fantasias e distanciar-se gradualmente do mundo objetivo.

Eduardo tem visões de mulheres envoltas em gaze, banhadas de luar, que vêm beijá-lo. Vê, também, o Diabo, de gibão vermelho, que modela uma estátua, semelhante à que está inacabada no estúdio, porém viva.

O segundo ato inicia com Eduardo e Antônio espalhando pétalas de rosas pelo estúdio. É que o artista aguarda a mu-

13. *Fausto,* p. 24.

A batalha parte 1.p65 82 28/10/2010, 11:21

lher que ama. De repente, acende um cigarro. Quando o criado o vê fumando fica aflito e chama-lhe a atenção. Eduardo joga o cigarro fora, limpa a boca, pede água de colônia para perfumá-la, pois não quer que "lábios impuros" venham a "profanar o mais inebriante dos hálitos humanos". Manda o servo ao jardim recepcionar a amante. É quando volta Mefisto para atormentá-lo, afirmando que a espera é vã: a mulher não virá.

Desnecessário apontar a distância entre o tema desenvolvido por Renato daquele que o inspirou. A revelação que melhor estabelece a diferença vem a seguir:

EDUARDO – Dize: Por que me persegues?
MEFISTO – Porque sou a tua sombra... Porque sou teu reflexo na luz do pensamento. És tu quem me projetas. Culpa-te a ti, amigo.
EDUARDO – Vai-te... Deixa-me!
MEFISTO – Não posso!
EDUARDO – Mato-te!
MEFISTO – É possível... Basta que te suicides!

Sem dúvida a obra de Goethe possibilita diferentes leituras. Pouco provável, no entanto, uma que entenda Mefisto como "projeção" de Fausto. Se assim fosse, o *pacto* não existiria, como na verdade não existe na peça de Renato Vianna. Aqui, Mefisto é como que a parte malévola do sujeito, que através do cinismo e da confusão vai corrompendo-o todo.

Ilda, a mulher que Eduardo ama, nada tem da Margarida, a heroína de Goethe. Não é moça pobre que, ao entregar-se por amor a Fausto, fica exposta ao ódio medievalesco da sua aldeia. Pelo contrário: é mulher da alta sociedade, cosmopolita e... casada. O pânico que a domina é de que o marido descubra sua infidelidade.

A trajetória inversa deste Fausto em relação ao "original" fica ainda mais clara no terceiro ato. O cenário ainda é o estúdio, mas "há um visível abandono das coisas". Livros por toda parte. No lugar da estátua, um esqueleto. Embora ainda de casaca, Eduardo está desleixado. Sentado à mesa de trabalho, escreve e folheia livros. Entra Antônio trazendo mais uma pilha de exemplares. Timidamente comunica ao amo que "falta meia hora para a recepção da senhora condessa". Mas Eduardo não revela disposição de ir, o que evidencia sua reclusão voluntária, rompendo com a agitada vida social que levava. Novamente só, passa a ler o que vem escrevendo e desdobra-se em Mefisto.

O título da obra é *O Homem Dentro do Ser*. A finalidade do homem e o destino; o sentido do amor e a busca da beleza, Deus, a mulher, tudo é afirmado e negado por Eduardo e Mefisto. É como se os valores entrassem em curto-circuito. O artista, um Fausto moralmente roto, evoca uma falsa condição de humanista declarando: "Amarei aos homens. Estudarei a ciência de dirigi-los e encaminhá-los". Como o Fausto "original" que, ao som dos sinos da Páscoa, deixa escapar por entre os dedos o frasco de veneno e se reporta à infância, Eduardo também exprime seu reencontro: "(...) fiz a volta a um gran-

A batalha parte 1.p65 83 28/10/2010, 11:21

de círculo e de novo cheguei ao ponto de partida... Meus olhos, cegos de viver, ousam em certas horas levantar as órbitas vazias... Ainda estará lá o Deus da minha infância?"

Mais um sinal da ruptura do artista com o mundo exterior: recusa-se a receber Ilda que, todavia, irrompe estúdio adentro. Não há mais o amor; da estátua viva resta apenas o esqueleto e tudo recende à morte. Horrorizada, Ilda ouve do criado que o artista mandou enterrar a estátua no jardim e toda manhã leva-lhe flores.

Depois, tentando reconduzir o patrão a Deus, Antônio reza com ele um Padre Nosso. Aparentemente calmo, Eduardo pede ao criado que vá levar uma carta à condessa, na qual se desculpa pela ausência na recepção. Sai Antônio e surge Mefisto, que apenas observa Eduardo. Este passeia pelo estúdio, como se numa despedida das coisas. Depois apanha o revólver. É quando Mefisto intervém para ouvir do artista que a morte é a conclusão definitiva a que chegou.

MEFISTO – E neste momento, diante desse revólver, que te julgas?
EDUARDO – Deus!
MEFISTO – Tens a certeza?
EDUARDO – Maior ainda do que Deus!
MEFISTO – Então, não precisas mais de mim... És perfeito. Está cumprido o nosso pacto... Boa viagem! (*Mefisto encaminha-se para a vidraça, volta-se. Eduardo está profundamente imerso na sua atonia. Do alto, sombrio, Mefisto aguarda a última palavra, o último sopro de vida de Eduardo... E desata uma gargalhada infernal.*)
EDUARDO – De que te ris, Satanás?
MEFISTO (*Intenção diabólica*) – Do Padre Nosso!
EDUARDO (*Louco*) – Maldito sejas tu! (*Atira em Mefisto. Grande fragor musical. Toda a luz. Mefisto envolve-se na capa, tapando o rosto – e foge.)*
(*Morte de Eduardo.*)

Há originalidade no enfoque dado por Renato Vianna à velha lenda do doutor Fausto. E, em plenas águas simbolistas, fez do tema uma metáfora da ruptura em curso no processo artístico brasileiro.

Eduardo se expressa como parnasiano. Procura a beleza, mas a beleza por si mesma, desvinculada das realidades humanas. Fala da *perfeição* e também da angústia e dor *estéticas*. A mulher tem de ser *ideal* e *perfeita*. Fala de deuses olímpicos e de *sede do infinito*. A intervenção de Mefisto é a dúvida que lhe começa a corroer o espírito quanto ao objetivo da sua arte em face da sua "finalidade humana". Arte e vida. Ambas se confundem e o artista, insatisfeito com as relações sociais que o aprisionam às aparências das coisas, começa a duvidar do valor moral da sua obra.

O simbolismo não opera só na estética visual – o sonho de Eduardo, com mulheres envoltas em gaze e o Diabo esculpindo –, mas se entranha no nível conceitual com imagens como a do sepultamento da estátua. Eduardo é o artista cujos conceitos estéticos virtualmente *morriam*. O enterro da estátua é o sepultamento de uma visão de mundo; a substituição pelo esqueleto é o chamamento à reconstrução dos conceitos para refletirem o *novo* homem. O esqueleto não deve ser entendido como o "fim", mas, simbolicamente, como um projeto, um *vir-a-ser*. A morte do artista implica renascimento – neste caso, o renascimento artístico brasileiro.

Embora essa interpretação encontre fundamentos tanto na obra de Renato Vianna (veja-se, por exemplo, o romance *Eu*

A batalha parte 1.p65 84 28/10/2010, 11:21

ARQUIVO RENATO VIANNA

Solenidade de lançamento da Companhia Batalha da Quimera, em 1922

Vi Você Bolinar...) quanto na ideologia por ele expressada em notas e pronunciamentos, faltam à peça soluções dramatúrgicas que melhor exprimam a ideia.

Além do hermetismo, há rasgos de obviedade nos conceitos, dado o uso e o abuso de figuras retóricas. Este, lamentavelmente, é o grande prejuízo da dramaturgia de Renato Vianna. Parecem lutar duas forças antagônicas no corpo da sua obra: uma é a visão moderna do drama, a intuição de processos mentais conduzindo a ação dramática; outra, a retórica pré-modernista, bombástica e cheia de vícios.

Não seja isso, no entanto, impedimento para louvar em Renato Vianna o pioneiro audacioso que, como observou Paschoal Carlos Magno, atreveu-se a "manipular o abstrato e o real", quando a linguagem cênica estava imobilizada, endurecida pelos velhos códigos. Ele forçou um movimento e indicou um caminho. Andrade Muricy, referindo-se à *A Última Encarnação do Fausto*, afirmou que o teatro de Renato Vianna "é dum simbolismo florido – florido, no sentido em que se fala em gótico florido"[14].

5

A 16 de dezembro de 1922, Mário Nunes anunciava a estreia de *A Última Encarnação do Fausto*, no *Jornal do Brasil*, fazendo uma louvação a Renato Vianna:

> Produzindo peças em um país sem teatro e onde os poderes públicos timbram em manifestar sua indiferença pela arte dramática nacional, grande deve ser o sofrimento e a tortura moral desse espírito que, ou nasceu onde não devia, ou veio à luz meio século antes da época em que devia viver.

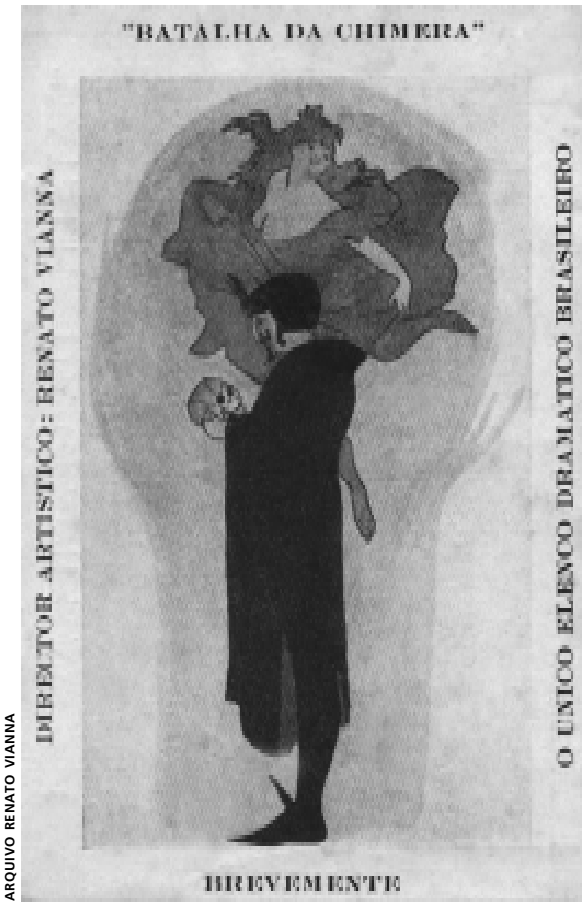
> A Batalha da Quimera (que) hoje inicia a luta pela vida no São Pedro, não é senão um ato de protesto, um arranco de revolta do gênio que não se submete ao aniquilamento. Bem ou malsucedido que seja, por louco e ousado que pareça, o intuito não merece senão os vivos aplausos do intelectualismo brasileiro que testemunha o esforço e lhe verifica o valor.[15]

Se há dúvida de que o elogio oculta a premonição de derrota, no final vem a certeza:

O grande número de intelectuais que compareceu ao teatro da Praça Tiradentes, viu, com a mesma perplexidade dos

14. *Panorama do Movimento Simbolista*, v. 2, p. 1059.
15. *40 Anos de Teatro*, v. 2, p. 63.

A batalha parte 1.p65 85 28/10/2010, 11:21



ARQUIVO RENATO VIANNA

Postal de divulgação da Batalha da Quimera

bons burgueses, um espetáculo estranho, contraventor de regras elementares das convenções teatrais, sobre um texto que fugia aos padrões e não podia ser classificado comédia, nem drama, nem nada.

Otávio Quintiliano jogou na coluna de *O Jornal* a própria confusão em nome da confusão do espetáculo:

> Um recuo?... Um avanço?... E a dúvida permaneceu, sem que pudéssemos explicar a nós mesmos se com o seu último trabalho (...) pretendeu o senhor Renato Vianna tornar ao teatro de fantasia dos antigos ou lançar-se, em largo voo, a um futurismo que, pode ser, em quadra ainda longínqua represente perfeição.[16]

Ressalvando que pela "linguagem cuidada, patente em diversas passagens do diálogo, merece a peça, sob sua feição literária, os melhores louvores", deixa claro não conseguir aceitar mesmo a encenação:

> Como obra de teatro, abstemo-nos de tratar do trabalho em questão, já que o seu autor, como declarou anteriormente, com absoluto desprezo por tudo quanto se refere a técnica de teatro, entendeu de fazer teatro a seu modo. O que teríamos a dizer, em tal sentido, à luz dos minguados conhecimentos atuais? Que o julguem, pois, os futuristas...

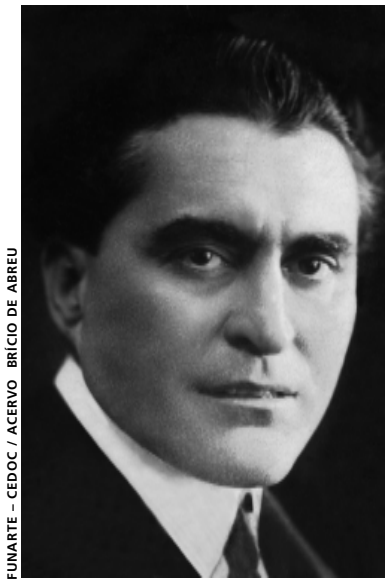
Termina o comentário com negras previsões sobre a Batalha da Quimera que, parece-lhe, "a continuar por esse caminho terá que viver apenas do sonho que a inspirou". Opinião igual tem o crítico de *O Paíz*, embora não se concedendo (nem ao autor) o benefício da dúvida:[10]

> O que é essa quimera, pela qual vai trabalhar o grupo de artistas chefiados por Renato Vianna, já está mais ou menos explicado. É fazer teatro sem preocupações de regras, de técnica, de ação, enfim, livre de todas as "velharias" que têm predominado até o aparecimento dos inovadores da Batalha. E que é uma quimera tentar essa emancipação, já nos deu mostra a primeira peça representada, *A Última Encarnação do Fausto*, original do chefe ilustre daquela "troupe".[17]

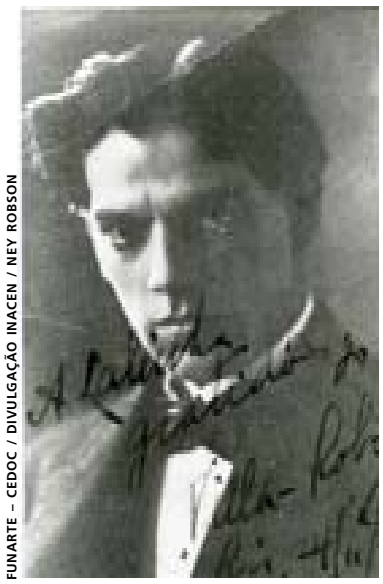
Diagnostica o "desprezo pelas regras", evidente nas enormes cenas mudas, o fator de enfraquecimento do espetáculo, de ato para ato: o primeiro ato é "bem lançado", com "um diálogo magnífico, cheio de ironia e sátira", mas no segundo a coisa

16. Otávio Quintiliano, "Batalha da Quimera". *O Jornal* (RJ), 18 de dezembro de 1922.
17. Não Assinado, "A Última Encarnação do Fausto". *O Paiz* (RJ), 17 de dezembro de 1922.

A batalha parte 1.p65 86 28/10/2010, 11:21



FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU



FUNARTE – CEDOC / DIVULGAÇÃO INACEN / NEY ROBSON

À esquerda, Antônio Ramos,
à direita, Heitor Villa-Lobos

já se desencaminha. "Literariamente a peça está à altura do renome do seu autor, mas teatralmente é uma quimera".

O crítico de *A Noite* disse que Renato Vianna abordou um novo gênero, "usando de uma verdadeira audácia, que muito agradou a certas rodas de gente culta" mas que, com certeza, "não será devidamente apreciado pelo público". No seu entender, Renato tentou "fazer demonstrações dramáticas de ideias abstratas, forcejando em refletir na cena os sentimentos menos teatrais do mundo". Conclui o crítico:

> O trabalho desse autor patrício, não duvidamos, pode até obter sucesso inigualável em Paris ou Berlim, em plateias de grande cultura. A nossa, que há tanto espera pelo teatro brasileiro, é que não poderá compreender ou ficar comovida com *A Última Encarnação do Fausto*, que, manda a sinceridade que afirmemos, não nos foi possível entender. De modo que o que aí deixamos não é uma apreciação do trabalho do senhor Renato Viana: é um simples registro do início da Batalha da Quimera; e o encarecimento do seu grande esforço por uma arte que não podemos dizer se é boa ou má, mas lealmente confessamos inacessível ao nosso entendimento.[18]

Oscar Guanabarino, por seu lado, começa implicando com o título, propondo a substituição de *A Última* por *Mais Uma* encarnação do Fausto, "mesmo para que não se feche a porta a outra tentativa de encarnação do célebre poema alemão". Quanto ao gênero, assim o define:

> Trata-se de um drama fantástico e à moda antiga, como os *Milagres de Santo Antônio* ou o *Remorso Vivo*, ou ainda alguma coisa no gênero das mágicas, com as aparições do Diabo anunciadas com o choque de um tam-tam, acompanhado de corisco e trovões.[19]

O texto igualmente não o convenceu:

> O personagem de Goethe encarnado pelo senhor Renato Vianna no corpo de um artista louco, dá em resultado um drama sem pés nem cabeça, mistura de ironias, paradoxos e pieguices, e a preocupação de fazer frases é prejudicada não só pela acústica do teatro, como pela dicção do próprio autor da peça, que se encarnou no diabo para dizer que a mulher não existe, como não existe o amor, e que Deus é a suprema inconsciência... o resto não se ouve.

De passagem fala com ironia da "música futurista do senhor Villa-Lobos", para depois afirmar que a peça é um extenso volume de rubricas, com cenas mudas intermináveis. Estranhamente, afirma que os movimentos da primeira cena tornam o espetáculo *massador* porque "parece uma representação cinematográfica". Termina avaliando que, apesar de a peça ter sido aplaudida no final, "sua viabilidade é muito problemática".

Disse Gustavo Dória que, no *Jornal do Commercio*, Oscar Guanabarino "clamava por camisas de força para dois loucos: Renato Vianna e Villa-Lobos", depois da estreia de *A Última Encarnação do Fausto*[20]. Não consegui encontrar registro de tal clamor nas colunas de Guanabarino, nem o creio suficien-

18. Não Assinada, "A Última Encarnação do Fausto". *A Noite* (RJ), 18 de dezembro de 1922.
19. Oscar Guanabarino, "A Última Encarnação do Fausto". *Jornal do Commercio* (RJ), 17 de dezembro de 1922.
20. *Moderno Teatro Brasileiro*, p. 14.

A batalha parte 1.p65 87 28/10/2010, 11:21

temente bem humorado para fazê-lo. Mas, embora sem pedir "camisas de força", quem se referia à Batalha da Quimera como uma espécie de manicômio ambulante era João de Talma (José Maria Reis Veloso), na sua coluna de *O Imparcial*. Tendo sido opositor da Comédia Brasileira, João de Talma continuou com as baterias apontadas para o Teatro São Pedro onde, depois da Comédia, chegaram os "amigos loucos".

Com humor sádico, João de Talma comentou os preparativos, o lançamento e a derrocada da Batalha da Quimera. Entendia *A Última Encarnação do Fausto*, "famoso original do não menos famoso autor", como "drama psicológico", evidenciando disfarçar com o humor debochado suas dificuldades no campo da teoria do drama. Sentiu-se tão provocado pelo espetáculo que se ocupou comentando a estreia por dois dias. No primeiro fez resumo do enredo e no segundo tratou dos desempenhos. Ao contar o enredo já fez insinuações maldosas à gordura de Lucília Péres (envolta em gaze, "com uma notável exuberância de formas"); ao comentar os desempenhos juntou-a a Antônio Ramos para um desancamento sumário:

> Ramos e Lucília, velha dupla do teatro de declamação, esforçaram-se para exibir o que de melhor possuem em qualidades artísticas. Ramos andou sempre de cara amarrada, no que é inimitável, e Lucília Péres teve a oportunidade de chorar várias vezes em cena, o que lhe valeu merecidas palmas... Há ainda a notar no trabalho de Ramos o cuidado e a verdade com que, no segundo ato, perfuma a boca e examina a língua, preparando-se para esperar a amante.[21]

Quanto à interpretação de Renato Vianna como Mefisto, considera que, "pertencendo à segunda categoria dos componentes do elenco, não cometeu nenhum desatino". Mas não deixa de lado as insinuações maldosas – pois é nelas que se baseia o seu humor – dizendo que Renato mostrou "admirável naturalidade" ao fazer propostas pouco honestas ao Fausto e observando "a maneira desembaraçada e elegante com que surrupiou o revólver do escultor".

"Cenários, focações e música", para João de Talma, estavam de acordo com o "gênero quimera". Admite que alguém possa discordar do seu juízo e mesmo esbravejar contra ele, o que é natural e não se deve contrariar o sujeito: "Basta retrucar-lhe com a frase desarvorante que o senhor Vianna põe na boca do Escudeiro quando tenta desculpar as bizarrices do amo: É da doença."

Observando que à estreia concorreu "crescido número de intelectuais", Mário Nunes fala do descrédito geral quanto àquele gênero de teatro. Isso porque o meio está conformado à "alta comédia, acessível a todas as inteligências e a todas as sensibilidades". Diz que "obra de valia", como a peça em questão, "não conhecerá a popularidade, mas fica na história do nosso teatro como um marco, como *Canaã* na nossa literatura".

Interessante notar que Mário Nunes tenta entender o fenômeno deslocando-o do teatro, pois "não se lhe pode dar o nome de peça teatral". Ao seu ver, "a peça teatral é constituída de

21. João de Talma, "A Última Encarnação do Fausto no São Pedro". *O Imparcial* (RJ), 19 de dezembro de 1922.

A batalha parte 1.p65 88 28/10/2010, 11:21

dois elementos essenciais: ação e personagens"; já em *A Última Encarnação do Fausto*, "conquanto aparentemente uma história se trace e nela intervenham figuras com formas humanas, não possui nem uma coisa nem outra". Traduz assim a intuição de Renato Vianna sobre novos conceitos dramáticos, criando um teatro onde ação física e gesto descritivo cedem lugar ou convivem com a ação subjetiva e o que se mostra em cena transcende a mera representação da realidade objetiva. Dado absolutamente inusitado, estranho à cultura teatral de então. Acrescenta Mário Nunes que

> Correspondendo à expectativa geral, *A Última Encarnação do Fausto* ficou apenas três dias em cartaz. Dissolveu-se a Companhia da Batalha da Quimera. Mas não se dissolveu o sonho.

6

Além de arrasada pela crítica, *A Última Encarnação do Fausto* foi tremendo fracasso de bilheteria. Mas teve o efeito de um abalo sísmico: balançou as estruturas do velho teatro e, na sua ínfima permanência em cartaz, se nada derrubou concretamente, não deixou de imprimir nos espíritos mais sensíveis a noção da mudança, a visão de novas possibilidades da arte. Pioneiro em vários aspectos da encenação moderna no Brasil, o trabalho dos companheiros da Quimera foi transformado em mito. Hoje, transcorridas oito décadas, é mito quase esquecido, mas permanece um enigma em nossa cultura dramática.

Com a distância no tempo e não restando sequer a foto de uma cena, é impossível ter ideia nítida do que foi esse espetáculo histórico. Ajudam no esforço para a reconstituição alguns elementos ponderáveis: cópia do texto disponível no Arquivo da SBAT e, no arquivo pessoal de Renato Vianna, a cópia do ponto, ambas com anotações registrando algumas marcações; e as próprias críticas que, embora desfavoráveis (ou justamente por isso), trazem detalhes preciosos da encenação.

As rubricas do texto são minuciosas na descrição dos movimentos. Competia ao ensaiador materializar no palco as indicações do texto. O ensaiador, João Barbosa, homem experiente na função, conhecia as regras e sabia aplicá-las. Em vista da afirmação dos críticos de que fora feita *tabula rasa* das regras mais comezinhas, fica claro que ele seguiu as orientações de Renato – e não apenas as constantes do texto, também as que surgiam nos ensaios.

A música tinha a função de criar atmosferas dramáticas. Não se tratava de incidência musical de efeito decorativo, mas de música organicamente integrada ao tema e à linguagem cênica.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Lucília Péres

O que os seus atos encerram é, apenas, o pensamento em ebulição de um artista sem fé, alucinado pela ânsia da perfeição e que, Fausto ou Henrique, não é senão a dúvida, a dolorosa dúvida da hora atual em que sistema algum filosófico, como nenhuma religião, satisfaz a alma humana; em que Margarida ou Hilda, o amor-sonhado é sempre iludido, luz que se torna cinza; e em que Mefistófeles é a própria consciência implacável, apresentando-se nua ao ser de que emana, horrorizando-o com as suas tendências e os seus apetites. A luta que o espírito consigo mesmo sustenta, para se compreender a vida e compreender o seu destino, eis o que se assiste nos três atos da peça.[22]

22. *40 Anos de Teatro,* v. 2, p. 64. Publicado originalmente no *Jornal do Brasil* (RJ) em 18 de dezembro de 1922. Note-se que Mário Nunes, referindo-se a Eduardo, usa o nome de Henrique, com o qual o Fausto de Goethe apresenta-se à Margarida.

A batalha parte 1.p65 89 28/10/2010, 11:21

Um dos aspectos decididamente renovadores foi o uso de iluminação planejada. Plano de luz era coisa de que não se cogitava no teatro brasileiro até então. A introdução da eletricidade pouco o alterou: instalaram-se lâmpadas nos mesmos pontos de luz antes alimentados por gás ou azeite. Uma iluminação frontal – servindo-se da ribalta, tangões e gambiarras – que *chapava* toda a cena, diluía os volumes, não favorecia a perspectiva e geralmente projetava sombras no telão de fundo. Em *A Última Encarnação do Fausto* usaram-se a contraluz e o foco. Pelo vitrô e pela porta do terraço entrava a luz da lua (em boa parte do primeiro ato foi iluminada a cena, basicamente, por esse "luar"). Na cena da aparição das mulheres e do diabo produziram-se efeitos luminosos (o que levou Guanabarino a se lembrar das "mágicas", gênero baseado só nos efeitos). A iluminação, conjugada à música, marcou o final do espetáculo: em "toda luz", determina o autor, e "na orquestra rompe um acorde final com três grandes ecos em todo o teatro".

O ponto crucial do trabalho, do ponto de vista dos críticos, foi a transgressão das "regras", ou seja, das convenções que atrelavam a encenação a esquemas rígidos, fazendo do palco espaço de valores definidos e imutáveis.

No teatro então vigente, a colocação das figuras em cena obedecia menos a imperativos dramáticos do que a conveniência hierárquica: o centro do palco era reservado à estrela da companhia; os segundos atores orbitavam nas regiões intermediárias e os figurantes, na periferia. Evidentemente, por força do desenvolvimento da ação, um podia invadir a área do outro, mas seu posto estava definido e para lá sempre retornava. Era vedado dar as costas ao público, o que obrigava os atores a manobras falsas em prejuízo da naturalidade do movimento[23]. Estavam ali para "dizer" o texto, por isso as pausas raramente ocorriam – e, assim mesmo, o ator preenchia o silêncio com algum tipo de mímica descritiva.

A encenação de *A Última Encarnação do Fausto* contestou tais convenções. Com desagrado, Guanabarino observou que a primeira cena parecia "uma representação cinematográfica", o que traduz a mobilidade cênica. Percebe-se pelas indicações do texto e anotações de ensaio que o núcleo do interesse nem sempre estava no centro do palco. Às vezes o Escudeiro, que era figura secundária, ocupava o centro do palco, enquanto Eduardo, o protagonista, deslocava-se para áreas mais afastadas. Durante a primeira entrevista de Eduardo com Mefisto, quando o artista inicia um solilóquio, no decorrer do qual vai para o fundo e depois, frente à estátua e *de costas para o*

23. Em *O Teatro Realista no Brasil*, p. 120, João Roberto Faria aborda o movimento do Ginásio, por volta de 1860, quando a estética realista francesa influenciava alguns criadores luso-brasileiros. A busca da "naturalidade" levou a uma série de inovações, incluindo a liberdade facultada ao ator de dar as costas ao público, o que causou escândalo. Defendendo a novidade, Quintino Bocaiúva escreveu: "O palco é um campo neutro, consintam-me; o ator não tem costas." A inovação foi rejeitada pelo público e os códigos cênicos permaneceram os mesmos.

A batalha parte 1.p65 90 28/10/2010, 11:21

público[24], faz uma imprecação ("Eu não quero a tua forma, mísera pedra bruta! Eu quero a tua alma, e essa hei-de arrancart'a aos céus!") que, pela força dramática, *só podia* ser feita no centro do palco e de frente (ou, quando muito, de perfil) para o público. Se, em outras vezes, o ator *dava as costas*, era por desleixo ou descuido (do ponto de vista dos críticos), mas, nessa cena, a transgressão foi claramente proposital. Um ato de rebeldia imperdoável, uma bofetada na plateia.

Outro aspecto da encenação que irritava os críticos era as longas cenas mudas "em que nada acontecia". Significavam, essas cenas, tentativas de Renato de pôr em prática informações que tivera das pesquisas de Komisarjévsky (o valor do silêncio) e de Stanislavski (o subtexto, a ação subjetiva). Tropegamente, seja, mas realizava um ensaio de encenação baseada no realismo psicológico.

A abordagem psicológica na antiga escola teatral era efetivada pelos aspectos exteriores e complementada pela intuição do ator – dependendo deste tê-la ou não. As regras para o "estudo do papel" pretendiam responder a questões que definiam os estereótipos a serem usados. O "estudo" colocava a questão do *temperamento* ("sanguíneo", "bilioso", "linfático", "nervoso concentrado ou melancólico" e "nervoso exaltado"), do *caráter* ("bom", "mau", "bom ou mau", podendo ainda ser "hereditário") e as *emoções* ("tristeza", "alegria", "medo") do personagem. Para cada resposta encontrada havia, no repertório de clichês classificados, a receita de como representar aquele *temperamento*, aquele *caráter* ou aquela *emoção*[25].

Renato Vianna partia do conhecimento das técnicas vigentes e trabalhava no âmbito da renovação/preservação. Subvertendo os códigos buscava a transformação. Não inventava, nem podia inventar, um novo sistema, definido e acabado: apenas atacava os pontos críticos do sistema em uso. Daí que a encenação ficava, necessariamente, híbrida e indefinida. Mas abria grandes possibilidades para a investigação estética.

Nas anotações de ensaio de *A Última Encarnação do Fausto* há sinais denotando a busca de interpretação mais interiorizada. Um exemplo:

Antes da última fala de Eduardo foi anotado a lápis: "A cabeça amparada na mão direita e aprofundando no seu próprio pensamento". Supõe-se uma pausa reflexiva sugerindo o uso, ainda precário e sem contorno, do subtexto. Vários momentos solicitam pausas, o ator parado, fazendo valer a ação subjetiva da personagem. Nas pausas o ator fica sem o apoio dos clichês de emoções e coisas que o valham, tendo de buscar em si mesmo (colocado "em situação") a ação dramática.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Ronaldo de Carvalho

MEFISTO – (...) Dize; que queres?
EDUARDO (*Desalentado, abandonando o espelho*) – Viver... Viver!
MEFISTO – É vago! O sapo também vive.
EDUARDO – Viver em êxtase!

24. A anotação a lápis "de costas para o público" aparece na cópia existente no Arquivo da SBAT, p. 13.
25. Cf. *Compêndio da Arte de Representar*, de Eduardo Victorino. Ver também, *Arte de Representar – Sentimentos – Expressão – Identificação,* de José A. Mariz e Simões Coelho.

A batalha parte 1.p65 91 28/10/2010, 11:21

7

O fracasso da Batalha da Quimera não foi o fracasso comum no teatro, que é arte de grandes riscos. Não deu certo, encerra-se e a obra cai no esquecimento. Nada disso. A proposta renovadora do espetáculo calou fundo e o livrou do esquecimento. À medida que o tempo passava, ia se convertendo num exemplo do novo teatro. Sua realização tornava-se legendária, embora os novos valores dramáticos que propôs permanecessem ainda, por muito tempo, um mistério. O fato é que nele encontravam-se os sinais do teatro moderno.

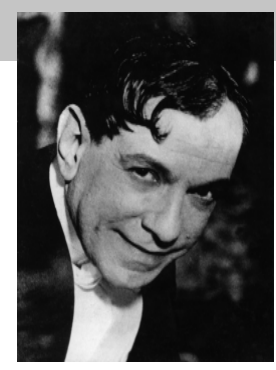
A despeito de não figurar como *encenador*, entidade ainda desconhecida, Renato Vianna experimentou uma linha que conjugava os vários aspectos cênicos – a luz, a música, a cenografia, a interpretação dos atores – dentro de um pensamento estético que lhes dava unidade. E isso já significa a ação do encenador, no sentido moderno.

Mais notável, contudo, é que, ao mexer na forma, Renato Vianna questionou os meios interpretativos. Colocando o ator de costas para a plateia, ampliou o seu espaço e as suas possibilidades interpretativas. Deslocando do centro para as laterais e para o fundo o eixo dramático da ação, abriu a possibilidade para novas investigações do espaço cênico: era necessário abandonar as convenções rígidas para descobrir os pontos de pulsação dramática do palco. Esse deslocamento seria fundamental para a conquista de novas formas expressivas no teatro, abrindo-o para as linguagens modernas. A valorização das pausas e dos silêncios propiciava sendas para a atuação verdadeiramente criativa do ator: era um desafio que não podia ser enfrentado com os códigos e as receitas em uso; ia ao núcleo da arte do ator, exigindo dele um movimento na direção da pesquisa e da conquista de novos meios interpretativos.

Por tudo isso, *A Última Encarnação do Fausto*, apresentada no Teatro São Pedro, nos dias 16, 17 e 18 de dezembro de 1922, virtualmente conduziu o teatro para o olho do furacão: o movimento modernista desencadeado naquele ano pela Semana de Arte Moderna.

A batalha parte 1.p65 92 28/10/2010, 11:21

Glória e escândalo



1

Encerrada a Batalha da Quimera, Renato Vianna estava falido. Perdeu tudo o que tinha – que não era muito – e cobriu-se de dívidas. Dona Elita enfrentou a *débâcle* da economia doméstica sem negar apoio ao marido. Envolvia-o em carinhos, mostrando-se a companheira admirável que seria pela vida afora. Porque não foi esta a única vez que a fome rondou o seu lar. Nos embates seguintes continuou com a mesma postura, revelando certo orgulho da retaguarda que oferecia ao guerreiro da Quimera. Dez anos depois da primeira *débâcle*, e com outras mais registradas, confessava a Samuel Campello: "Renato tem lutado muito, tem sofrido, mas eu nunca lhe murmurei sequer uma palavra de desânimo. Ao contrário, estarei sempre ao seu lado acalentando-lhe o sonho[1]". Mais devoção ao marido, dona Elita demonstrava ao serem comentados casos extra-conjugais do mesmo. Sequer queria ouvir referências ao assunto.

Com as feridas da primeira batalha amorosamente tratadas por dona Elita, Renato tentava fazer a vida voltar ao curso normal. Apesar das dívidas e das críticas negativas, saíra do empreendimento com o prestígio crescido. A peça rendeu polêmicas e muita gente levou tempo para assimilar as novidades, mas, a certa altura, reconsiderava as impressões iniciais e admitia o valor do espetáculo e das suas propostas inovadoras. Um significativo elogio veio da atriz Lucinda Simões, que, estando em temporada no Rio, assistiu *A Última Encarnação do Fausto* e enviou uma carta a Renato, na qual dizia:

> A sua obra é grandiosa. E a sua interpretação perfeita. Aquela cena do cheque, no primeiro ato, define-o como um ator de raça. Felicito-o, ainda, pelo bom gosto e propriedade da *mise en scène*, verdadeira lição de arte para qualquer profissional. / Acredite, enfim, no meu entusiasmo e na lembrança imorredoura que levo dessa grande noite.[2]

1. Samuel Campello, "A Palavra do Mestre". *Diário da Manhã* (Recife, PE), 25 de setembro de 1932.
2. Cf. reprodução em panfleto de divulgação. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 93 28/10/2010, 11:21

Provando não serem de mera cortesia suas palavras, ao voltar a Portugal Lucinda Simões levou na bagagem os textos de *Salomé* e *Os Fantasmas*, montando-os em Lisboa. A inclusão das peças no repertório da famosa atriz repercutiu no meio teatral carioca, consolidando o prestígio de Renato como o "principal dramaturgo brasileiro". O que seria ratificado, em 1923, quando a Companhia Abigail Maia levou à cena, em Buenos Aires, nova peça de Renato, *Abat-Jour*, com expressivo êxito.

Renato escreveu *Abat-Jour* para a Companhia Abigail Maia quando esta ocupava o Trianon, na sociedade de Abigail, Oduvaldo Vianna, Viriato Corrêa e Nicola Viggiani. A peça estava para entrar em ensaios no Trianon quando a associação se desfez[3]. Viriato e Viggiani ficaram administrando o Trianon; Abigail e Oduvaldo se transferiram para São Paulo com todo o elenco e, do final de 1922 a meados do ano seguinte, ocupou o Teatro Apolo. Em seguida, o conjunto excursionou pelo Sul do país e terminou estendendo a *tournée* pela região do Prata, chegando até Buenos Aires. Era a primeira vez na história que uma companhia brasileira de comédia atravessava a fronteira. E o repertório então apresentado incluía a peça de Renato Vianna.

2

Renato começou o ano de 1924 com o propósito de fazer teatro em São Paulo. Lá acontecera a Semana de Arte Moderna. Isso dava-lhe a ilusão de que, na capital bandeirante, suas ideias renovadoras teriam melhor acolhida do que no Rio de Janeiro. Mas, antes de lograr o intento, foi protagonista do maior êxito e do maior escândalo do teatro brasileiro naquele ano, decorrentes da montagem do seu novo texto, *Gigolô*, pela Companhia Leopoldo Fróes.

Segundo Raymundo Magalhães Júnior, o êxito medíocre de *Luciano, o Encantador* "fizera com que o jovem teatrólogo se conservasse arredio", permanecendo quatro anos sem escrever para Fróes[4]. Mas essa relação de causa e efeito merece algum reparo. O fato é que depois de *Luciano* Renato escreveu duas peças com objetivos bem definidos: *A Última Encarnação do Fausto* servia aos seus propósitos de renovação cênica; e *Abat-Jour* era sob medida para a companhia do Trianon[5].

De seu lado, Fróes necessitava de um bom texto brasileiro. A despeito do sucesso de público, era insistentemente criticado por levar quase que somente peças estrangeiras. Ao ler a comédia de Renato, diz Magalhães Júnior que Fróes entusiasmou-se e "não hesitou em proclamar que, desta vez, Renato Vianna fizera obra de mestre"[6].

3. Cf. *Apolônia Pinto e Seu Tempo*, p. 152.
4. *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes*, p. 184.
5. Numa "tábua de obras", redigida por Renato Vianna, constam duas peças escritas nesse período e cujos textos perderam-se: *Mulheres Nuas* (1920), em três atos, que permaneceu inédita, e *Romeu e Julieta* (1921), classificada como *féerie moderna*, que seria montada quase vinte anos depois por Jardel Jércolis.
6. *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes*, p. 189.

A batalha parte 1.p65 94 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / O CRUZEIRO

Leopoldo Fróes e Carmem Azevedo em *Gigolô,* em 1924

Depois da estreia, segundo Magalhães Junior, o nome de Renato Vianna "resplandecia ao lado do nome de Fróes, na fachada do teatro", e "a imprensa celebrava o seu triunfo, em termos por vezes exaltados"[7]. Mas a leitura dos jornais da época revela que essa celebração, na realidade, *antecedera* à estreia da peça. A notícia da estreia (ou "primeira", como diziam) em *A Noite*, por exemplo, ressaltava:

> Quando se anuncia a primeira de uma peça de Renato Vianna, naturalmente se agita o meio teatral, que, sempre pessimista, não o é, no entanto, com as produções do vitorioso dramaturgo patrício: dele sempre se esperam novas revelações de talento. Assim sucede em torno do espetáculo de hoje no Carlos Gomes, a estreia da comédia em três atos *O Gigolô*, pela Companhia Leopoldo Fróes.[8]

No mesmo dia, *O Paiz* publicava entrevista com Leopoldo Fróes, mas o "olho" da matéria enaltecia Renato Vianna e dele era a foto que a ilustrava. Se de início a união dos dois nomes famosos serviam ao sucesso do espetáculo, posteriormente o fato desandou numa competição entre ambas as celebridades, com desdobramentos surpreendentes.

3

Gigolô fala de um problema que, em vários países, incluindo o Brasil, tornava-se dia a dia mais crítico: o desbragado consumo de cocaína, então considerada "tóxico elegante". Nesse mesmo ano, provocou grande escândalo a novela de Benjamim Costallat, *Mademoiselle Cinema*, que abordava o uso da cocaína. A "poeira" rolou também nas crônicas de José do Patrocínio Filho, reunidas em *O Homem que Passa*, em um conto de Carlos Drummond de Andrade, publicado na revista *Para Todos*, e foi título de uma novela de Álvaro Moreyra. No palco a narrativa ganhava outra dimensão, com os personagens cheirando pó e tendo "reações típicas" frente à plateia. Não se tratava de relato, mas de representação. Esse foi, sem dúvida, um dos trunfos que garantiram o sucesso imediato da peça.

7. Idem, p. 190.
8. Não assinado, "A Estreia de uma Peça de Renato Vianna". A Noite (RJ), 17 de setembro de 1924.

A batalha parte 1.p65 95 28/10/2010, 11:21

Juntavam-se a ótima produção e a excelência do elenco ao assunto de tanta atualidade, sendo que o texto articulava habilmente o vício da moda na trama melodramática.

Renato voltou ao melodrama, mas não à defesa de tese. Pela estrutura e pelo desenvolvimento, *Gigolô* repete a *Salomé*, mas os diálogos atestam sua capacidade em construí-los com dados objetivos, sem rodeios nem floreios. Isso nos dois primeiros atos, já que no terceiro entram considerações morais em excessiva retórica.

A primeira cena, ambientada no aposento íntimo de um cassino de Copacabana, onde a mesa está preparada para duas pessoas, é animada por um tipo antológico: Antero, o *maître*, um português apaixonado por Camilo Castelo Branco. No momento ele se delicia com a leitura de uma biografia de Camilo.

O pequeno drama de Antero inicia ao entrar Regina, prostituta de luxo, que tem encontro marcado com o amante milionário, Bernardelli. Não encontrando o amante, Regina conversa com Antero, pede cigarros e champanhe, cheira cocaína e solicita alguma coisa para ler. Movido pela paixão a Camilo, e querendo conquistar mais um adorador para o seu "deus das letras", Antero, ingenuamente, entrega o precioso exemplar a Regina. Para seu espanto, ela nem de nome conhece Camilo. O livro fica com a mulher, que depois de ler alguns trechos, enfastiada, atira-o ao chão. Na sequência, com a introdução do chofer Andrea, o livro escapa ao alcance de Antero. E, por fim, desaparece. O pobre *maître* passa toda a peça atrás do livro.

Antero não se integra verdadeiramente à trama, sendo apenas um comentário humorístico que pontua a ação. Mas acentua a característica, digamos, *gráfica*, das relações entre os personagens, feita por Renato nesta peça. Seguem todos em raias paralelas; cada qual com seus sonhos vai tecendo o enredo da própria existência, num caminho reto. A harmonia nasce com a união através do amor, quando se fundem duas raias numa mesma construção espiritual. O conflito, por outro lado, nasce da paixão. Há sempre um elemento desestabilizador que vai cruzando todas as raias e acionando paixões, provocando desastres. Neste caso, o agente do conflito é Regina. Ela surge ricamente vestida, ar de grande dama, mas de imediato revela a vulgaridade da prostituta que de fato é. Linda, mas inculta. Passional, mas sem objetivo na vida. Cruza o caminho de Antero e subtrai-lhe um objeto de sonho, um fetiche: o livro sobre Camilo. Desestabiliza a harmonia do pobre homem.

Toda a trama de Gigolô se resume na ação desenvolvida por Regina no sentido de consertar um erro e buscar remissão.

A batalha parte 1.p65 96 28/10/2010, 11:21

Tomando champanhe e cheirando cocaína, naquele aposento, tem reações contraditórias. Primeiro, movida por sincera piedade, manda chamar a jovem florista, Guiomar, que anda ali pelo cassino. Informa-se da vida da florista e fica sabendo que ela veio de São Paulo há pouco tempo, com a mãe e dois irmãos pequenos, sendo o arrimo da família. Sem qualquer motivo aparente, Regina decide tornar-se protetora da moça. Depois de se emocionar com a história da desconhecida, muda de atitude, deixa de ser "coração de ouro", vira "mulher da vida". Grita com Antero, por causa da demora do amante. Em seguida, é informada pelo seu chofer, Andrea, que Bernardelli não virá. Excitada pela droga, Regina se surpreende por não ter percebido a beleza viril do motorista, que a serve há um mês. Passa ao jogo da sedução e o moço corresponde.

Moveram-se as engrenagens da vida – ou do melodrama –, atirando Regina numa armadilha construída pelos seus pecados. Não sabe que, como agente desestabilizador, interferira bem antes na vida de Andrea e de Guiomar, desviando-os dos seus caminhos. Ele, moço do interior, de família pobre, fora a São Paulo estudar engenharia. Esforçava-se por compensar o sacrifício da família aplicando-se nos estudos. Mas, um dia, cruzou-lhe o caminho aquela mulher bela, sensual, amoral. Possuí-la (verbo repetido algumas vezes – e em todas cortado pela censura) era sua obsessão. Quando ela voltou ao Rio, seguiu-a. Sabendo que ela precisava de um chofer, apresentou-se e conseguiu o emprego. Mas, a partir dessa noite no cassino, passa a ser o gigolô, entregando-se à cocaína e à bebida.

Também Guiomar não estava por acaso no cassino. Era a namorada de Andrea, em São Paulo. Quando ele abandonou tudo para seguir a "mulher fatal", Guiomar também o seguiu. Ia vender flores no cassino para melhor vigiar o namorado que, quase todas as noites, para lá conduzia Regina. Cuidava para não ser vista, enquanto o observava. Sem saber, ao se interessar pela florista, Regina começava um processo que, no final, juntaria o que ela separara.

Prostitutas de luxo reúnem-se à noite em casa de Regina. Bebem, cheiram pó, cantam, até chegarem os "coronéis" que as levam aos cabarés. São comentadas pelas visitas as excentricidades da dona da casa. Primeira, o caso com o chofer – que vive cheirando pó e bebendo, é agressivo e coloca em risco a economia da amante. Segunda, a jovem florista, que mora naquela casa, mas Regina a mantém afastada das visitas – nem as colegas nem os amantes podem ver a protegida.

A batalha parte 1.p65 97 28/10/2010, 11:21

A razão que o autor esboça desse apego de Regina a Guiomar prende-se ao mito da virgindade como resgate dos pecados – ou o mito da última virgem, que décadas depois Nelson Rodrigues retomaria com genialidade em *Os Sete Gatinhos*. Preservando a pureza de Guiomar, Regina acredita purgar-se e, quem sabe, resgatar sua própria pureza.

Também por sentimento de culpa leva à frente o caso com Andrea. Inteirou-se da história do rapaz e sente-se responsável por seu descaminho. Aconselha-o a abandonar o vício, voltar aos estudos, esquecê-la. Embora não exista amor entre ambos, uma forte atração física os une e os move. Todos os diálogos em que a separação é colocada em pauta terminam com os dois se atracando aos beijos.

Até que Andrea, embriagado e cheio de pó, expulsa Bernardelli da casa de Regina sob ameaça de um revólver. Depois, parece adormecer. Regina ajeita-o entre almofadas e sai à procura do rico amante. Adormecido, Andrea delira. Guiomar, acreditando-se só, aparece na sala e, vendo Andrea, dá um grito. Este, que ignorava estar sua ex-namorada sob proteção de Regina, confunde-a no delírio com uma visão. Tenta agarrá-la e, por fim, fere-a com um tiro de revólver. "Desta vez matei... Desta vez matei o meu sonho!", exclama no final do segundo ato.

Regina consegue livrar Andrea da prisão, enquanto Guiomar se restabelece do ferimento. Passada a crise, Andrea sente renascer o amor por Guiomar, aumentado e engrandecido pelo sofrimento. Assim, unidos pelo amor, depois dos desastres da paixão, Andrea e Guiomar retomam seu caminho. E Regina, talvez redimida das faltas, segue o seu caminho solitário.

A trama se desenvolve dentro de uma narrativa densa, em que o autor se preocupou menos com o enredo do que com a reconstituição dos ambientes e a construção dos personagens que os habitam. E o faz através de um diálogo enxuto, com frases breves e incisivas. O primeiro e o segundo atos impregnados de sensualidade chegam a momentos de intenso erotismo (como a cena em que Regina "seduz" Andrea no cassino). Os tipos são expostos através das suas características essenciais.

O terceiro ato não acompanha o ritmo vibrante nem apresenta a sensualidade e o cinismo que marcam os anteriores. A ação formaliza-se; os lugares-comuns e os clichês substituem a espontaneidade e as surpresas. Os diálogos arrastam-se em explicações e justificativas. Do ponto de vista de Raymundo Magalhães Júnior, citando a crítica de *O Paiz*, o pior é que, para reparar "uma falta de amor", Andrea casa com a flo-

A batalha parte 1.p65 98 28/10/2010, 11:21

rista que "entra no drama apenas para aquele final. Fora aquilo, visivelmente, um mau conselho do próprio Fróes ao autor, para que arrematasse a peça de maneira *edificante*, depois do cocotismo e do o cocainismo dos atos anteriores"[9].

É possível que Fróes tenha solicitado alterações no texto, como era habitual naquela época: os atores-empresários muitas vezes interferiam na elaboração do texto para que o mesmo correspondesse aos seus conceitos ou respondesse às suas conveniências. É o caso, por exemplo, de um trecho do diálogo entre Regina e Andrea, quando este revela a sua idade:

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Leopoldo Fróes em Gigolô

REGINA – Dá até a impressão de que é um homem vivido, pois não?
ANDREA (*Oferecendo-lhe a taça*) – Já vivi 28 anos. É a minha idade.
REGINA – Parece mais velho.
ANDREA – Os humildes vivem mais depressa. Sofrem mais...

Um diálogo de encomenda, cujo objetivo é dar alguma coerência ao fato de Fróes, então com 42 anos, estar fazendo o papel de um jovem. O personagem, por todos os indícios, é um rapaz não de 28, mas de vinte anos – estudante, mantido pela família, que é pobre. Assim mesmo, 28 anos eram poucos para o ator e o remédio foi colocar na boca de Regina: "Parece mais velho". Em outras situações menos evidentes provavelmente tenha existido a interferência de Fróes, já que algum motivo teria para arvorar-se coautor, quando brigou com Renato.

A dificuldade nas soluções dramáticas, perceptível na obra de Renato, que se deixa trair pelos "exemplos morais", está presente também em *Gigolô*. O caráter *edificante* do terceiro ato corresponde às preocupações didáticas do autor. Enfraquece a peça numa tentativa inútil de dar explicação racional a todos os conflitos. Mas não são o cocotismo e o cocainismo que tornam os atos anteriores fascinantes, e sim a densidade dramática, certa qualidade ambígua dos diálogos, a abundância de informações que encontram síntese tornando cada cena um aspecto da sociedade descrita, sem descer ao realismo chão ou ao naturalismo falso das comédias de costumes.

4

Mário Nunes observou que Renato modela os personagens, sem palavras supérfluas, por meio da ação". Referindo-se a *Gigolô*, sublinha "o trabalho de ourives na reconstituição do meio social, que reproduz em cores de flagrante verdade. A técnica é segura, dá vida à peça. Notam-se, porém, demasias que são transigências para com o público"[10]. Essas "transigências" são ressalvas constantes nas críticas, sem que isso resulte em "desmerecimento" à peça que, no entender geral, traz o *novo* ao teatro.

9. As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Frés, p. 189.
10. *40 Anos de Teatro*, v. 2, p. 132.

A batalha parte 1.p65 99 28/10/2010, 11:21

A questão do *novo* é levantada praticamente por todos os críticos. Dizia L. em sua crítica, no *Jornal do Commercio*:

> As peças do senhor Renato Vianna constituem sempre tentativas fortes e entusiásticas. (...) em todas, porém, se afirma o mesmo temperamento robusto e audacioso, a mesma vontade de fazer "diferente" e fazer, tanto quanto possível, "novo".[11]

As restrições de Otávio Quintiliano, sempre atrapalhado com teorias, conceitos e escolas, dizem respeito à encenação. Parece-lhe exagerada a preocupação do autor – a quem o ensaiador obedece – com os "silêncios". Também L. dá um conselho a Renato Vianna:

> (...) o de fazer abreviar nos espetáculos seguintes as longas pausas do primeiro e segundo atos. (...) os silêncios prolongaram-se demais, ou deram essa impressão, por falta de interesse mudo "que os enchesse". E era o caso, parece-nos, de os encurtar.[12]

Esse conselho, se legítimo, caberia hoje ao encenador e não ao dramaturgo. Mas, naquela época, o bom ensaiador obedecia cegamente ao que mandava o autor através das rubricas. Além disso, todos sabiam que Renato Vianna acompanhara do começo ao fim a montagem, num contato permanente com o empresário, Fróes, e com o ensaiador, Eduardo Vieira. Disse Magalhães Júnior que Renato "vivia praticamente no teatro, abrasado de paixão pela capitosa Carmem de Azevedo". Vivia no teatro, mas certamente não abrasado de paixão pela atriz e sim pelo próprio teatro. A exemplo da sua atitude quando da montagem de *Luciano*, continuava tentando fazer o principal ator da época interessar-se por linguagens modernas. De certa maneira, conseguia. Numa entrevista, Leopoldo Fróes falou do elenco e afirmou que "todos brilharão numa moldura de encenação em que o mestre Eduardo Vieira fez mover os seus *bonecos* com uma arte parisiense, requintadamente nova"[13]. Também uma declaração de Renato Vianna a um jornalista denuncia a obstinada pressão que exerceu durante os ensaios:

> A peça, meu caro, vai viver da representação. A sua menor rubrica é necessidade cênica imperiosa. Todos os seus silêncios são interpretativos. A peça vive de gestos, de atitudes. Toda a sua expressão é uma expressão muda.[14]

A coluna teatral de *O Imparcial* (ausente João de Talma, mostrava-se o *interino* simpático às ideias de Renato) insistia no sentido *renovador* do espetáculo, que apresentava "métodos absolutamente novos de fazer teatro", originados dos "processos inéditos e pessoais de Renato Vianna"[15].

A par dos dados renovadores, era enaltecida a produção. Tanto fez Leopoldo Fróes para que o espetáculo fosse nada menos do que brilhante que cometeu o exagero de contratar os três principais cenógrafos daquele tempo – Ângelo Lazary, Jayme Silva e Mário Túlio – incumbindo a cada um o cenário de um ato. Do inevitável confronto, saiu vencedor Jayme Silva. Deu à casa de Regina, no segundo ato, uma atmosfera oriental, com biombos, almofadas e tapetes, acentuando a morbidez do "ambiente de vício". Para Mário Nunes, a "encenação foi brilhante" e "estonteante a garçonière do segundo ato"[16]. Já o colunista de *O Imparcial* falava de um "segundo ato como nunca se viu no Brasil"[17]. Todos os comentários faziam coro no elogio ao cenário do segundo ato.

11. L., "Gigolô". *Jornal do Commercio* (RJ), 18 de setembro de 1924.
12. Idem.
13. Não assinado, "A Primeira de *Gigolô*, no Carlos Gomes". *O Paiz* (RJ), 17 de setembro de 1924.
14. Não assinado, "A Estreia de uma Peça de Renato Vianna...". *A Noite* (RJ), 17 de setembro de 1924.
15. Não assinado, "A Primeira de Gigolô". *O Imparcial* (RJ), 17 de setembro de 1924.
16. *40 Anos de Teatro*, v. 2, p. 132.
17. Não assinado. *O Imparcial* (RJ), 1 de outubro de 1924.

A batalha parte 1.p65 100 28/10/2010, 11:21

5

A Companhia Leopoldo Fróes emplacava mais um sucesso. Estimava-se que *Gigolô* viesse a bater os recordes anteriores, que eram de *Flores de Sombra* e *O Simpático Jeremias*. Os ingressos esgotavam-se antecipadamente em todas as sessões. Os aplausos eram delirantes e a imprensa não economizava tinta para elogiar o espetáculo. Algo nesse sucesso, todavia, desagradava ao ator-empresário: as festas e as homenagens endereçavam-se todas a Renato Vianna. Vaidoso da sua posição destacada no teatro brasileiro, Fróes via com profundo desagrado tanto elogio destinado ao outro. Seu nome era citado de maneira elogiosa nas críticas, enquanto o dramaturgo era louvado em longos períodos. Essa diferença de tratamento pode ter sido decisiva na deflagração dos fatos que se seguem.

O problema teve início quando Renato Vianna filiou-se à SBAT, durante o jantar comemorativo do sétimo aniversário da sociedade, para o qual foi especialmente convidado.

Desde que foi criada a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, em 1917, Leopoldo Fróes declarou-lhe guerra. Abriu com Gomes Cardim e outros empresários a Associação dos Autores Dramáticos Brasileiros – AADB, da qual participava Gastão Tojeiro que, sob a ameaça de Fróes de nunca mais encenar peça de sua autoria, saíra da SBAT. Sendo um artifício dos empresários, criado na defesa dos seus interesses e privilégios contra o direito dos autores, a AADB morreu logo e anêmica. Mas Fróes não dava trégua. Mesmo em cena atacava os líderes da SBAT, nos primeiros tempos da sociedade, através de "cacos" que colocava na peça. Isso resultou numa noitada inesquecível: os autores ofendidos foram juntos à plateia para assistir a *O Simpático Jeremias*. Quando Leopoldo Fróes entrou em cena, foi recebido por uma chuva de ovos, batatas e amabilidades tipo "cafajeste" e "canastrão".

As refregas não continuaram, mas a animosidade sim. Fróes nunca colocava em cena obra de autor filiado à SBAT. Preferia os estrangeiros (comprava-se, na época, os direitos do texto na Europa, sem qualquer controle do uso).

Renato Vianna não era filiado à SBAT. Nada anormal, portanto, em face do sucesso da sua nova peça e do posto privilegiado a que era alçado entre os escritores dramáticos, que fosse ele convidado especial do jantar festivo. E que, durante o jantar, lhe passassem a ficha de inscrição, que ele assinou sem hesitar[18].

A reação de Fróes foi imediata. Chamando Renato, comunicou-lhe que reduziria em 50% seus direitos sobre *Gigolô*, pois ele, Fróes, era coautor da peça. E mais: que Renato se decidisse por ele ou pela SBAT. Indo para casa, o dramaturgo escreveu uma

18. Anos mais tarde, no *Manifesto aos Intelectuais do Brasil*, pgs. 45 e 46, Renato afirmou ter sido uma "ignóbil cilada" que lhe prepararam alguns membros da SBAT, por ser ele o único autor brasileiro encenado por Fróes.

A batalha parte 1.p65 101 28/10/2010, 11:21

carta a Leopoldo Fróes, tendo o cuidado de fazer cópias e enviar à imprensa. O ator recebeu a carta à noite e, na manhã seguinte, lia-se nos jornais a carta transcrita abaixo com o número 1.

A carta caiu como bomba no meio teatral. E logo, entre a boataria levantada, a resposta de Leopoldo Fróes punha mais lenha na fogueira em uma segunda carta transcrita a seguir.

CARTA 1

Rio, 28 de setembro de 1924 – Fróes. – Pensei no dilema com que você me reptou: ou a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – ou você. E como sou um homem de bom-senso, resolvo ficar com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – contra você. E isso porque (...) eu não poderia nunca hostilizar a coletividade que se bate por um ideal para ser solidário com o egoísmo e a vaidade de um indivíduo. Quanto ao gesto mesquinho, muito seu, de tentar intimidar-me pela ameaça de cortar em 50% os meus direitos de autor de *Gigolô*, foi uma ignomínia inútil. Tenho bastante coragem para morrer de fome antes de prostituir o meu caráter. (...) E lá que você se arrogue a colaborador de *Gigolô* é outra ridicularia inútil: porque, meu caro Fróes, toda gente que conhece *Mimosa*, o *Outro Amor* e a *Senhorita Gasolina* viu logo que *Gigolô* só poderia ter sido escrita por você. Toda gente e a crítica inclusive. Não obstante, em nome dos direitos (sejam quais forem) que você se digne reconhecer-me sobre *Gigolô*, eu desde já lhe proíbo que continue a representar essa peça, visto que você violou, sem escrúpulo algum, o contrato comigo firmado. Quanto ao resto, não lhe quero mal; apenas fico desde já enjoado de você. (a) Renato Vianna.[19]

CARTA 2

Senhor Redator. Saudações. – A carta do senhor Renato Vianna (...) foi por mim recebida às onze horas da noite de anteontem e imediatamente devolvida acompanhada da respectiva resposta. / Autorizo o sr. Vianna a publicar essa resposta. Seria interessante que o público visse a covarde atitude daquele senhor, quedando mudo e quedo depois do que lhe escrevi. O mais interessante, porém, é que o amarrecado e esquisitinho autor nacional se arvorasse em julgador dos seus próprios méritos, estabelecendo confronto entre as minhas e as suas peças. As minhas afirmo que são originais... Não copiei Ibsen, nem Bataille, nem tão pouco pedi aos camaradas que me dessem assunto para escrever comédias... O que lá está é meu, escrito em português e sem vaidade de ser autor, o que não sou. Simples "dilettanti" não me envaidecem os elogios unânimes da crítica – "unânimes" – quer do Rio ou de São Paulo, que recebi... (...) No meu camarim e diante de testemunhas, às cinco horas de anteontem, afirmava ainda o referido senhor que eu era o único autor de "Gigolô" e que ele tivera "apenas" o trabalho material de escrever. (...) Por essa altura, a 4 de setembro, Judas escrevia-me, com sua letrinha miúda, uma carta em que há um trecho que é este: "Assim me auxiliarás nesse momento em que não tenho a quem recorrer". O homem pedia dinheiro e eu era a única pessoa que o podia socorrer na vida: Socorri-o, entre a humanidade inteira, fui eu o escolhido pelo senhor Vianna para a traição. (...) E quando a vaidade anda de braços com a calúnia, e quando Judas passeia pela Terra; e quando se não tem noção bem justa da vergonha, a infâmia gera tipos que fazem apenas nojo, fazem dó. Amigo e obrigado, (a) Leopoldo Fróes.[20]

19. *A Noite* (RJ), 29 de setembro de 1924. Ver também: *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes,* p. 191.
20. *A Noite* (RJ), 1º outubro de 1924.

A batalha parte 1.p65 102 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC – ACERVO BRÍCIO DE ABREU / AUGUSTO MAURICIO

FUNARTE / CEDOC – ACERVO BRÍCIO DE ABREU / PHOEBUS

À esquerda, Abigail Maia; à direita, Ângelo Lazary

A carta de Leopoldo Fróes piorava sua situação. Com falsa modéstia, lembrava "elogios unânimes" da crítica às suas peças, que repetiam assuntos e situações já vistos em outras comédias: *O Outro Amor* bebeu nas águas de *Flores da Sombra* e similares, que contrapunham a vida pacata de uma cidade do interior ao cosmopolitismo de um visitante; *Senhorita Gasolina*, na qual Raymundo Magalhães Júnior encontra semelhanças flagrantes com *La Petite Chocolatière*, de Paul Gavaut, repete situações então em uso e abuso, mostrando uma jovem que estagiou nos Estados Unidos e voltou americanizada; por fim, *Mimosa* apresenta trama frágil, sobre amores inocentes de uma florista, com situações absolutamente destituídas de originalidade, mas cuja canção – *Mimosa* – fez grande sucesso. Logo, Renato Vianna estava à vontade ao evocar tais obras para demonstrar o disparate de Fróes em arvorar-se autor de *Gigolô*.

Quanto ao dinheiro emprestado a Renato, não surpreendia a ninguém do meio: ele sempre pedia dinheiro emprestado aos amigos. E nada mais natural do que o empresário adiantar-lhe direitos autorais. Mas, quanto a Renato ficar "mudo e quedo" com sua resposta, Fróes enganava-se redondamente, como logo veria. No mesmo dia, *O Imparcial* noticiava:

> O fato está provocando forte celeuma nas rodas teatrais, não só pelas figuras que estão em jogo, como ainda porque a atitude do dramaturgo diante do dilema que lhe fora proposto, tem uma significação de vitalidade que não se pode obscurecer.[21]

A "significação" que encerrava o episódio, e que não passava despercebida, era a consagração da propriedade intelectual: o direito do autor pela primeira vez plenamente exercido no teatro brasileiro. Pois nesse mesmo dia Renato Vianna, acompanhado do advogado da SBAT, o também dramaturgo Paulo de Magalhães, comparecia à polícia solicitando que se fizessem cumprir os seus direitos. E assim foi feito.

21. Não assinado. *O Imparcial* (RJ), 1º de outubro de 1924.

A batalha parte 1.p65 103 28/10/2010, 11:21

A polícia chegou ao teatro quando Fróes ia dar início à vesperal e não permitiu que se iniciasse o espetáculo. Reunindo o elenco no palco, Fróes dirigiu-se ao público comunicando que não apresentaria a peça porque estava sob coação policial; os interessados podiam trocar ingresso na bilheteria ou ter o dinheiro de volta. Depois, fez um discurso destemperado contra a SBAT e concluiu: "Sou o primeiro a lamentar imensamente o acontecido, porque iriam ver uma peça muito interessante. Peça que retrata, aliás, a vida do próprio autor. Sim, porque se existe no Rio um gigolô, esse é o senhor Renato Vianna, cuja dentadura foi paga, em data bem recente, pela atriz Carmem de Azevedo, minha contratada, aqui presente!"[22].

A briga foi o assunto principal no meio artístico e nas colunas de variedade. Alguns tomavam as dores de Fróes, a maioria cumprimentava Renato pela atitude. A notícia em *O Malho*, por exemplo, ridicularizava Leopoldo Fróes, afirmando que desde o dia em que o ator "começou a ganhar dinheiro em teatro só teve um pensamento: ganhar mais dinheiro, e nessa ânsia febricitante tudo sacrifica, como se o que possui não lhe bastasse já, para a vida tranquila que a sua idade avançada está pedindo". Fala da briga com Renato, acentuando a modéstia do direito autoral frente aos gordos rendimentos do ator e acrescenta um comentário picante sobre o dia da briga: "A Carmem de Azevedo adoece, à noite, com cólicas hepáticas e, no dia seguinte, o Fróes é notificado que está proibido de representar a bela comédia do festejado autor de *Os Fantasmas*". Anota a "superioridade" de Renato ao dizer que não quer mal ao ator , "apenas fico, desde já, enjoado de você". Diz, por fim, que os contratados de Fróes estão gozando com os atropelos do patrão:

> Todos ali estão enjoadíssimos do Fróes, mas se posternam quando ele passa. Gozam à socapa, com fatos como esse. Estimá-lo por que? Não acaba o endinheirado ator de declarar aos seus contratados que os espetáculos em benefício, lá fora, custarão três contos, e com o concurso da sua ilustre individualidade, três contos e quinhentos? Amor com amor se paga.[23]

A briga teria influência negativa ao próximo empreendimento de Renato. Pois esse tempo todo ele continuou trabalhando com o propósito de levar seu teatro a São Paulo. O incidente com Fróes resultou na saída de Carmem de Azevedo da Companhia. A atriz se juntou a ele na nova aventura. Mas outros desdobramentos da briga logo se fariam sentir.

22. *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes,* p. 192.
23. Não assinado. "Um Homem Enjoado". *O Malho* (RJ), 4 de outubro de 1924.

A batalha parte 1.p65 104 28/10/2010, 11:21

Colmeia

1

Depois da briga com Fróes, Renato foi à capital paulista para a segunda tentativa de renovação cênica.

São Paulo era o ponto irradiador de transformações econômicas do país, o núcleo de mudança da economia agrária para a industrial. Mas, o café, que possibilitara riqueza e poder político a São Paulo, virava um grande problema. A partir do convênio de Taubaté (1906), o governo obrigava-se a comprar toda a safra cafeeira. Isto estimulou a ampliação das plantações, aumentando de maneira alarmante os estoques, enquanto as exportações não cresciam. A política da Velha República, no entanto, era avessa a qualquer mudança: esforçava-se para que tudo continuasse igual, ignorando as necessidades geradas pelas transformações sociais. A classe média reclamava participação política e seus reclamos eram a bandeira dos *tenentes*, que voltaram a pegar em armas contra o governo federal em 1924.

São Paulo viveu um clima de guerra. Sofreu bombardeios do dia 5 ao dia 27 de julho, quando, cercados pelas tropas legalistas, os revoltosos deram início à "guerra de movimento", formando a Coluna Paulista, que marchou para Iguaçu, sob comando de Miguel Costa.

Configurou-se, dessa maneira, o *tenentismo*. Não mais uma reação corporativa, mas um projeto político liberal num movimento militar articulado. Simultaneamente ocorreram levantes militares em vários Estados. Os *tenentes* gaúchos inicia-

BATALHA DA QUIMERA
SEBASTIÃO MILARÉ

A batalha parte 1.p65 105 28/10/2010, 11:21

ram seu movimento numa situação de luta que se arrastava desde o ano anterior. Formando a Coluna Fênix, sob comando de Luís Carlos Prestes, rumaram para o norte, com o fim de juntar-se aos paulistas, o que aconteceu em abril de 1925.

Era este o clima quando Renato chegou a São Paulo, a 21 de novembro de 1924 para dar início à Companhia Brasileira de Comédia – Colmeia. Há um mês os jornais traziam, diariamente, notícias da nova empresa teatral, sublinhando o sentido renovador do seu programa. "Colmeia será uma companhia de conjunto, trabalhando todos os seus elementos para a harmonia das interpretações"[1], comentava o *Correio Paulistano,* enquanto o *Jornal do Commercio* afirmava que a Colmeia "não se apadrinhará com um nome de artista de mais ou menos idoneidade profissional"[2] e *O Estado de S. Paulo* externava confiança de que "a ação da Colmeia será benéfica para o nosso ambiente teatral ainda em formação"[3]. O que os jornais divulgavam eram os sonhos de Renato Vianna, que haviam de tropeçar na dura realidade.

Naquele dia, porém, o guerreiro da Quimera deixou a estação ferroviária cercado de atenções e sorrisos dos intelectuais e artistas que foram recepcioná-lo. Andou pelas ruas onde marcas das batalhas de julho eram ainda visíveis. Não ficava indiferente às paredes destruídas pelos bombardeios, vistas aqui e ali. Elas atestavam que a revolução continuava – e seus projetos haviam de se incorporar à revolução, acreditava. O cenário era apropriado. Mas ele não se dava conta de que nas trincheiras do teatro estava sozinho. Seus pares tinham o pensamento e as ambições longe da luta revolucionária que ele pretendia deflagrar.

2

A condição de "revolucionário" era algo indefinido. Um desabafo de Oswald de Andrade, no prefácio para *Serafim Ponte Grande* (1933), vem ao caso: "A situação revolucionária desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio! As massas, ignoradas no território e, como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda. De vez em quando davam tiros entre rimas. (...) Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio"[4]. Renato Vianna foi também "revolucionário boêmio" nessa travessia.

Mas, as transformações se davam por imperativo histórico. Além dos fatos políticos, outros eventos transformadores

1. *Correio Paulistano* (SP), 2 de novembro de 1924.
2. *Jornal do Commercio* (SP), 5 de novembro de 1924.
3. *O Estado de S. Paulo* (SP), 2 de novembro de 1924.
4. *Serafim Ponte Grande,* p. 37.

A batalha parte 1.p65 106 28/10/2010, 11:21

ocorriam. Os próprios modernistas estavam em permanente movimentação, levando à frente as ideias renovadoras. Depois de uma temporada em Paris, voltavam para casa os líderes do movimento e Oswald de Andrade lançava o Manifesto da Poesia Pau-brasil. Tinha início nova etapa do processo modernizador das artes, que agora se irradiava: Graça Aranha, com a conferência *O Espírito Moderno*, pronunciada na Academia Brasileira de Letras, impulsionava a criação do movimento no Rio de Janeiro. E no Recife, Joaquim Inojosa lançava o primeiro manifesto modernista nordestino: *A Arte Moderna*.

Estando na capital paulista para instalar um projeto de modernização teatral, quando lá se encontravam também os líderes do modernismo, parece estranho não se ter registrado nenhum contato de Renato Vianna com eles. Isso se deve, talvez, porque os modernistas de São Paulo formavam um grupo fechado, elitista; e também porque a obra dramatúrgica de Renato seria coisa ultrapassada aos olhos deles. De seu lado, Renato devia sentir-se "de outra tribo": identificava-se, em termos de preocupações estéticas, com os poetas que fariam a versão carioca do movimento modernista. Como eles, era um espiritualista, Simbolista e não pragmático como os paulistas.

Assim é que ao chegar a São Paulo Renato via a superfície das revoluções que o empolgavam. As marcas dos bombardeios eram afirmações de luta – isso bastava. Também o modernismo paulista era uma importante ruptura – e bastava tê-lo como ruptura. Essa maneira enevoada de ver os acontecimentos, na paixão anárquica do revolucionário boêmio, se refletia na organização da Colmeia e determinou, por fim, seu fracasso.

3

A postura de Renato Vianna face aos processos históricos podia ser equivocada, mas não impediu que ele levasse para dentro do teatro nova consciência do fazer teatral, propondo renovações que implicavam a modernização.

A tentativa de alterar a estrutura do espetáculo, levada a efeito com *A Última Encarnação do Fausto*, demonstrou-lhe que era preciso ir mais longe: a nova forma seria o resultado de nova ideologia do espetáculo. Essa "ideologia" vinha de braços com a noção de conjunto e de interdependência das funções. Ou seja, criar um novo sistema baseado na *equipe*. Não mais o virtuosismo da estrela, como fundamento do espetáculo, mas a ideia unificadora de todas as ocorrências cênicas.

A batalha parte 1.p65 107 28/10/2010, 11:21

O programa de ação da Colmeia, divulgado pela imprensa paulistana, esclarece que a organização foi "constituída em bases sérias e com regulamento próprio, que não só obedece ao clássico princípio dos regulamentos teatrais como a *princípios de caráter particular*"[5]:

> Terá elenco composto de pessoas de boa vontade, criando um meio próprio, donde a obra de arte, *que deve ser toda a representação teatral*, saia joeirada de todas as causas que não nobilitem autores, intérpretes e colaboradores nos fins morais e materiais com que é organizada; (...) Tentará eximir-se à prática de tudo o que seja repercussões de hábitos e vícios inveterados no meio profissional; procurará que as representações (...) sejam a soma certa do trabalho de cada intérprete seu. Não fazendo atrair as atenções da publicidade para qualquer nome de artista em especial, mas para os nomes do elenco, pois, segundo a sua orientação, cada qual é uma parcela do esforço inteligente para a realização do ideal comum, só terá em mira defender a todo transe *o conjunto da representação*...

FUNARTE – CEDOC – ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Carmem Azevedo

Era a primeira vez, no Brasil, que se propunha organizar uma companhia objetivando o "conjunto da representação", que é o princípio do teatro de equipe. O nacionalismo também está presente e um dos objetivos é o de "criar e alentar autores e intérpretes nacionais". Refere-se ainda à questão da prosódia: "Procurará sempre, na medida do possível, ser constituída de artistas brasileiros natos para que, aos poucos, se generalize a prosódia usada no país". Sem dúvida pela interferência do seu sócio, o português Simões Coelho, foi acrescentada uma ressalva contraditória: "*mas* obedecendo às regras do idioma pátrio, nas suas naturais modalidades glóticas da nacionalidade donde é originada"[6].

Renato pugnava pela inserção do teatro no movimento de renovação, mas os obstáculos eram consideráveis, tanto pelo ambiente cultural e pelo sistema teatral vigente quanto pelas questões internas da Companhia. Sua ilusão era de que em São Paulo as propostas renovadoras seriam entendidas e apoiadas.

Mas, quem o apoiaria? Os modernistas? Dificilmente. Eles pregavam a alteração imediata da forma. Os poemas da *Pauliceia Desvairada*, do *Pau Brasil*, a prosa das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a elaboração das novas formas e da cromática "nativista", que emergiam nas artes plásticas, eram os seus paradigmas. Não tinham paciência para examinar lentas transformações como as que se operam no teatro. Dos modernistas de São Paulo é que Renato não podia esperar apoio. E, ainda que o apoiassem, constituíam um grupo tão reduzido (e de reduzida aceitação por parte do público) que não daria para pagar uma produção, mesmo se todos eles comprassem ingressos...

5. *O Estado de S. Paulo* (SP), 10 de novembro de 1924.

6. Simões Coelho via o Brasil como um apêndice de Portugal. Os críticos literários falam com ironia da sua tentativa de replicar ao ferrenho antilusitanismo de Antônio Torres que teve contundente expressão em 1925 no polêmico livro *As Razões da Inconfidência*... Em 1934 fez a conferência *Novas do Brasil*, em Lisboa, afirmando que a nacionalidade brasileira "é o mais legítimo orgulho de Portugal" e colocando instituições portuguesas como exemplos do que há de mais significativo no Brasil. No mesmo ano, no Porto, com *Mensagem do Brasil*, fez um elogio à colônia portuguesa aqui radicada. A ele, por certo, não agradava a ideia de substituir o sotaque lusitano pela prosódia brasileira em cena.

A batalha parte 1.p65 108 28/10/2010, 11:21

O fato é que a pretendida renovação dependia da aceitação do público. Talvez Renato acreditasse que em São Paulo a plateia não fosse igual à carioca, "estrangeira ou estrangeirada", como dizia Gilberto Amado. Mas as diferenças não eram tão grandes. António de Alcântara Machado, em l924, descrevia a plateia paulistana começando justamente pela "estrangeirada":

> Em toda parte, cada teatro possui o seu público especial: há o público de revista, o de ópera, o de comédia. Em São Paulo, não. Em São Paulo cada nacionalidade tem o seu teatro especial: o da sua língua, de qualquer gênero e qualidade que seja. / Entre nós não se vai a um teatro em busca de uma emoção de arte, de um puro prazer intelectual: vai-se por patriotismo. (...) Os indígenas, esses mantém a mesma atitude: só abandonam o cinematógrafo, que colocam e admiram acima de tudo, pela revista ou pela farsa chula, desde que sejam bem nacionais, bem nossas, ainda que sejam bem ignóbeis, bem cheias de trocadilhos imbecis e neologismos reles. O essencial é que tragam à cena dois meninos bonitos, um coronel de roça, um italiano, um lusitano, três ou quatro saias sentimentais, a indefectível mulata pernóstica e a não menos indefectível loureira, de preferência francesa... / O resultado é deplorável: São Paulo não tem um público que se imponha pela sua cultura e pela sua isenção, que possua uma maneira uniforme de ver e de julgar, um público de estetas, capaz de uma atitude, de ter e fazer valer uma opinião. / A nossa plateia não tem cor, nem fisionomia, nem vontade; é uma plateia amorfa e maleável, dividida em subplateias, em greis distintas, que se manifesta por partes, sem alma e consciência coletivas.[7]

Isto posto, não havia ambiente para a investigação de novos procedimentos que levassem a novas formas, nem no meio intelectual nem na plateia. E o sistema teatral, baseado em salas arrendadas e em companhias de elenco grande o suficiente para cobrir a vasta tipologia de um repertório de pelo menos dez peças, além dos quadros técnicos e do pessoal de serviço, inviabilizava a necessária busca de linguagens através da tentativa e erro. Não se podia errar. Era imprescindível ter bilheteria suficiente para cobrir tantas despesas.

Apesar das dificuldades, Renato seguia por vereda teoricamente correta: tinha proposta cênica e procurou formar um grupo coeso em torno da ideia. E acreditou tê-lo formado.

No teatro é frequente a teoria na prática ser outra. No plano idealizado pode haver unanimidade; mas na prática, quando se envolvem problemas de produção e, pior ainda, no processo de ensaios, quando emoções e vaidades se sobrepõem à razão, surgem as diferenças. Foi esse, basicamente, o fato desagregador da Colmeia. As diferenças entre Renato Vianna e Simões Coelho seriam fatais.

Simões Coelho gozava de prestígio como ensaiador e teórico da arte de representar. De fato escreveu em parceria com José A. Moniz *Arte de Representar – Caracteres* (1909) e *Arte de Representar – Sentimento – Expressão – Identificação* (1912), publicadas em Lisboa – aqui com certeza ninguém leu. Mas ele se colocava e era tido por "moderno".

A leitura dessas obras, porém, é suficiente para esclarecer que os autores entendiam por "moderno" o "atual". As tendências estéticas mais avançadas eram-lhes estranhas. O único nome das novas tendências citado por eles, Antoine, aparece sob o prisma da velha escola.

O tratado da *Arte de Representar* que escreveram é, basicamente, igual a tantos e tantos outros elaborados em cima da sistematização feita por Aristippe nas primeiras décadas do século XIX. Com a diferença de que tentam, a partir de consultas a livros de psicologia pré-freudiana, avançada no sentido de colocar dúvidas sobre velhas certezas, reformular a partir das dúvidas os procedimentos interpretativos. Fazem tremendo exercício mental, chamam Hartenberg e Mantega-

7. *Prosa Preparatória & Cavaquinho e Saxofone,* p. 77. Publicada originalmente no *Jornal do Commércio* (SP), 12 de agosto de 1924.

A batalha parte 1.p65 109 28/10/2010, 11:21

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna

zza contra Lavater e Gall, na busca de novo entendimento sobre as questões básicas da antiga arte de representar – o *temperamento,* o *caráter* e as *emoções* –, para concluírem que "a ciência se mantém num círculo do qual não pôde achar saída" e que "a antiga classificação dos temperamentos não está em absoluto repudiada; apenas muitos a condenam na parte em que se pretendia ser o caráter moral dependente do temperamento físico, ou vice-versa"[8].

Assim, continua tudo igual: valem para a "arte de representar" os mesmos clichês, as receitas de como fazer caras e caretas imitando "medo", "alegria", "tristeza" etc. Não indicam e menos ainda fundamentam novas perspectivas do teatro enquanto arte dinâmica, passível de transformações à luz dos novos conhecimentos.

Renato certamente iludiu-se acreditando na visão "moderna" de Simões Coelho. Engano fatal, já que o português era o ensaiador. Ao se iniciarem os ensaios as incompatibilidades afloraram, determinando graves incidentes e derivando para hostilidades.

A amizade de Simões Coelho com Leopoldo Fróes contribuiu para o aniquilamento da Colmeia. Amizade que teve início em Portugal, quando Fróes dava os primeiros passos no teatro. Mambembavam juntos e quando Fróes uniu-se à atriz-empresária Catarina Rentini, tornando-se praticamente dono da companhia, chamou Simões Coelho para trabalhar com ele. Conseguiram trazer a companhia ao Brasil, em grande estilo empresarial, começando a turnê por Belém do Pará. Simões Coelho era o homem dos sete instrumentos, fazendo relações públicas e resolvendo tudo o que fosse necessário. Se o sofrimento une as pessoas, Fróes e Coelho ficaram mais unidos pelos dissabores partilhados no Recife, quando Catarina Rentini, vitimada pela febre amarela, veio a falecer. E Simões Coelho segurou a barra.

Ora, o litígio entre Renato e Fróes continuava na pauta do dia. E, pior ainda, a Companhia Leopoldo Fróes achava-se também em São Paulo. Sua estreia, em outubro, merecera grande cobertura da imprensa e no repertório divulgado constava um título que constituía descarada provocação: *A Última Encarnação do Gigolô*. Mais do que provocação, ameaça. Fróes chamara Renato de "gigolô" e agora anuncia sua última encarnação.

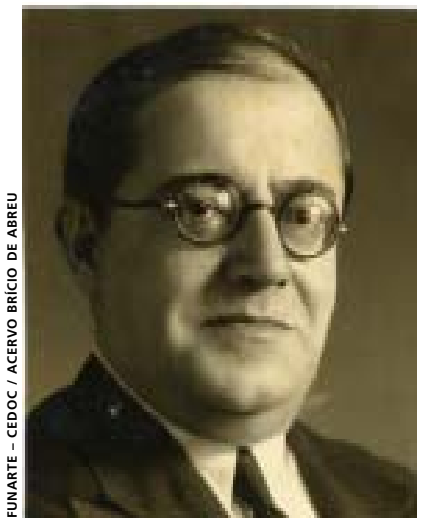
8. *A Arte de Representar – Caracteres,* p. 95.

A batalha parte 1.p65 110 28/10/2010, 11:21

Mais tarde, no *Manifesto aos Intelectuais do Brasil*, Renato tocou no assunto. Disse que por ter, com a Colmeia, proclamado "guerra de morte ao *profissional*" e anunciado o "teatro da gente nova", agitou-se e armou-se contra ele o covil. Nesse contexto, refere-se a Fróes:

> Mas a emboscada preparava-se contra mim entre os famintos. Urgia deter-me os passos, formar-me o cerco. E foi nessa ocasião que Leopoldo Fróes, meu adversário, desceu a colaborar com eles na obra da minha destruição, emprestando o seu prestígio e até mesmo a sua bolsa ao trabalho de solapagem da "Colmeia".[9]

Simões Coelho, amigo do coração de Fróes, foi o instrumento da vingança.



FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Simões Coelho

4

O secretário da Colmeia, Benjamin Garay, era escritor teatral argentino radicado no Brasil, que traduziu inúmeros textos e teve originais seus encenados. No fundo, Garay era elemento do tímido intercâmbio cultural iniciado entre países do Cone Sul, registrando no teatro a repercussão do debate que se disseminava: a integração da América Latina. Os vizinhos que sempre estiveram distantes uns dos outros esboçavam um movimento de reação à permanente dependência econômica e cultural das metrópoles. Duas doutrinas eram objetos de debates: o pan-americanismo (América para os norte-americanos) e a união latino-americana (América para os latino-americanos).

O teatro estava sintonizado com o debate. A Companhia Procópio Ferreira, criada em São Paulo nesse mesmo ano, é um exemplo: constavam do seu repertório inicial várias peças argentinas. E a proposta da Colmeia era ampliar essa relação, como se depreende da notícia publicada em *O Estado de S. Paulo*:

> Entre as peças estrangeiras que figurarão no seu repertório, Colmeia já conta com os originais dos seguintes escritores: chilenos, doutor Eduardo Barrios, reitor da Universidade de Santiago, e Armando Mook; uruguaios, Víctor Pérez Piatit e Miguel Escuder; argentinos, José Leão Pagano, Ricardo Hicken, José Antônio Saldias, Pedro Benjamin de Aquino e Arthur Ancela, diretor literário de *La Nación*; mexicano, Federico Gamboa, diplomata e diretor de instrução pública do seu país.[10]

Se tal propósito relaciona Renato Vianna a um fato contemporâneo, não o favorece com literatura dramática moderna: a dramaturgia da América espanhola não se diferencia da brasileira, com as de comédia de costumes, burletas e melodramas.

A peça escolhida para lançamento da Colmeia foi *A Abelha de Ouro*, do chileno Armando Mook, que ficara um ano ininterrupto em cartaz em Buenos Aires.

António de Alcântara Machado qualificou de ultrapassado o texto. Mas, na verdade, Armando Mook, o autor, destaca-se na história do teatro chileno em meio à geração de dramaturgos que promoveu o início da modernização teatral naquele país. Escreveu comédias de costumes, como *Pueblocito* (1918), que têm afinidades com a comédia brasileira da época, na medida que contrapõe o campo à cidade. Mas o seu forte era, de fato, o melodrama. As afinidades da obra de Mook com a dramaturgia brasileira não representam caso isolado: é o fenômeno latino-americano que, de uma ou de outra maneira, se reflete no tea-

9. *Manifesto aos Intelectuais do Brasil,* p. 48.
10. *O Estado de S. Paulo,* 2 de novembro de 1924.

A batalha parte 1.p65 111 28/10/2010, 11:21

tro de cada país, dada a condição histórica do continente, contexto em que tem importância o melodrama. Comenta José Pineda Devia que "as situações melodramáticas" presentes na obra de Mook "têm um tom sentimental verdadeiro, razão pela qual suas obras alcançaram rápida aceitação" em países latino-americanos [11]. As peças de Armando Mook abordam a sexualidade recorrendo a analogias. Em *Serpiente*, que foi adaptada para o cinema em Hollywood, com Rodolfo Valentino, a mulher lasciva é comparada à serpente que destrói o tigre. E, em *A Abelha de Ouro*, compara a heroína, Alma Casanova, a uma abelha mestra que destrói os zangões.

Para os modernistas, o melodrama era execrável. Nesse ponto se fixa António de Alcântara Machado, apontando a defasagem entre as ideias renovadoras da Colmeia e o material sobre o qual trabalha: "É pena que a inovação que faz atinja tão somente a sua organização técnica, a sua exterioridade, e não a sua essência". A "essência", para ele, era a qualidade literária da peça, o que reafirma a crença de que a renovação teatral começaria pelo texto. "Por caridade", continuava, "não queira fabricar os seus favos com o bolorento e deteriorado mel daquele monte da Ática chamado Himeto! Por caridade!" E aconselhava a busca do produto em "flores mais frescas, mais novas, as flores perturbadoras deste século e deste tempo", recomendando Bernard Shaw, Pirandello, Jules Romains, André Salmou, Karel Tchapek, Lenormand, Jean-Jacques Bernard, Marcel Achard. Emendava:

> Ou, muito melhor; ponha de lado tudo o que não é nosso e incentive tenazmente, teimosamente, a produção nacional, desde que seja *bem nacional e bem moderna*, desde que reflita brasileiramente o instante soberbo e vertiginoso que vivemos.[12]

> De fato, Colmeia vai simbolizar, na história do nosso teatro, uma tentativa nova, qual a de conseguir criar um núcleo de artistas impregnados do desejo de realizar uma obra de arte. Para isso, foram os seus diretores colher os elementos de Colmeia, na sua maioria, no campo do amadorismo. Não quiseram que "estrelas" de intenso brilho iluminassem, com seu clarão único, a colmeia modesta, onde só deve viver o enxame de abelhas moças, ingênuas para a vida, mas impregnadas de ideal, sonoras de beleza, radiantes de mocidade, céleres e calmas, quando enristam o voo para as agruras iluminadas de ilusões dos palcos fulgurantes.[13]

Sonho impossível de ser realizado no teatro de então. Os meios interpretativos é que deveriam ser mudados. Inovar a "organização técnica" ou, no entender de Machado, "a exterioridade", era o início do importante processo de mudança. Mas, na ansiedade típica da sua geração, que vê o mundo em vertiginosas alterações, o crítico repudia as abelhas do Himeto: "Agora só nos interessa o enxame de abelhas de sobrancelhas raspadas e cabelos curtos que sai dos arranha-céus".

5

A 5 de dezembro de 1924, no Teatro São Paulo, estreou a Colmeia. Ou, como escreveu M. D., "a primeira abelha dourada, batendo suas asas de sonho, espalmou o espaço e veio viver em meio da nossa vida, para comungar conosco a hóstia branca e linda do ideal". No estilo floreado, o crítico a aplaude antes de fazer as restrições:

Depois das louvações, as restrições: "Não podemos ainda dizer que Colmeia já tenha realizado o seu programa. Pretende

11. José Pineda Devia, "De los Balbuceos al Cine Mudo". Em *Escenários de Dos Mundos,* v. 2, p. 72.
12. António de Alcântara Machado, "A Abelha de Ouro". *Jornal do Commercio* (SP), 6 de dezembro de 1924.
13. M. D., "A Abelha de Ouro". *Correio Paulistano* (SP), 6 de dezembro de 1924.

A batalha parte 1.p65 112 28/10/2010, 11:21

realizá-lo". Aponta a inexperiência da maior parte do elenco como o fator negativo do espetáculo. Elogia o esforço de Carmem de Azevedo (que, "se não convenceu totalmente, não podemos, no entanto, dizer que tenha sacrificado a história dessa amorosa e louca Alma Casanova"). Diz que Antônio Melo esteve "esplêndido" e que os cenários de Juvenal Prado "são maravilhosos".

É interessante observar na crítica teatral dessa época, inclusive a de António de Alcântara Machado, a dificuldade em analisar o espetáculo como resultado das relações cênicas. Cada intérprete e cada elemento cênico são vistos isoladamente. Assim, M. D. aponta a "visível má distribuição das partes" (ou seja, atores inadequados para os respectivos papéis) como responsável pela "completa desarmonia do conjunto". E a inadequação não diz respeito ao *physique du rôle* e sim ao despreparo do ator para alcançar o "efeito desejável". Como exemplo, cita a presença do estreante Jarbas Andréa: "não obstante o carinhoso tom da sua voz e a insinuante simpatia da sua figura, Jarbas Andrea não soube sublinhar nem nuançar com precisão a dolorosa paixão de um moço que ama com receio".

Apegados aos códigos antigos, os críticos em nada contribuíam para a efetiva renovação, nem seus comentários ajudam o pesquisador atual avaliar o que se tentou alterar. Só o caso de absoluta transgressão das leis vigentes merecia nota – como defeito, não tentativa renovadora. Ao que parece, se houve transgressões aos códigos vigentes, na *A Abelha de Ouro*, foram muito tênues e os críticos não as perceberam, nem como defeitos.

A coluna teatral de *O Estado de S. Paulo* destinou generosos espaços às novas ideias da Colmeia, mas o crítico mostrou-se afinal indiferente a possíveis indícios renovadores. Boa parte do comentário gastou-se em elogios à montagem argentina da peça (que ele deve ter visto em Buenos Aires e ficou impressionado). Segue uma emocionada sinopse da peça. E, por fim, breve apreciação da montagem da Colmeia, resumida no seguinte:

António de Alcântara Machado só discorda dos colegas quanto ao texto. Às abelhas do Himeto, que agradavam aos outros,

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / DE LOS RIOS

Olga Navarro

> Comédia eivada de dificuldades (...) explica, em grande parte, o receio, a incerteza com que se apresentaram ontem no Teatro São Paulo os elementos da Colmeia, alguns dos quais pisavam no palco pela primeira vez, o que, aliás, não seria difícil reconhecer. Apesar disso, é de justiça destacar o trabalho conscienciosо de alguns estreantes, como as senhoras Margarida Fausto e Olga Navarro e o senhor Luiz Medici. Dos artistas conhecidos e tantas vezes aplaudidos nos nossos teatros, merecem especial menção a senhora Carmem de Azevedo e o senhor Antônio Melo. / Os cenários, do pintor J. Prado, são magnificos. O guarda-roupa é riquíssimo e de fino gosto.[14]

14. Não assinado, "A Abelha de Ouro". *O Estado de S. Paulo* (SP), 6 de dezembro de 1924.

A batalha parte 1.p65 113 28/10/2010, 11:21

preferia as "de sobrancelhas raspadas e de cabelos curtos". Não regateia encômios às novas propostas da Colmeia, entendendo que "elas representam um esforço em pról do teatro brasileiro, um esforço honesto e que poderá ser eficaz", concluindo:

> Colmeia, em verdade, por mais de uma razão merece incentivo. É uma companhia brasileira de comédia na qual há mais artistas brasileiros do que portugueses, coisa raríssima e admirável. Além disso, quase que totalmente constituída por moços, o que é também magnífico. Ainda mais: não tem figura de prôa, não é conjunto do qual faz parte o popular ator Beltrano ou a elegante atriz Fulana. Uma colmeia que não possui abelha mestra. Rompe, portanto, felizmente, com esse hábito muito brasileiro (ou, se preferirem, muito humano) de esconder com um nome pomposo qualquer desvalia de vários nomes obscuros. Na Colmeia os triunfos, os fracassos, são esforços comuns.[15]

Depois de achincalhar o texto, Alcântara Machado repete pareceres semelhantes aos emitidos por seus colegas, embora no tom irreverente dos modernistas:

> Além disso, a peça está um pouco acima dos recursos atuais da Colmeia. Para representá-la, como ela exige, só mesmo um elenco de gente muito experimentada em chorar e gritar de desespero à luz da rampa. (...) Moços devem representar coisas alegres (em termos, é claro). Que os velhos chorem, se isso lhes dá prazer. (...) Dos intérpretes de ontem, fazendo estrita justiça, só dois merecem destaque: Carmem de Azevedo, que muito se esforçou, e Antônio Melo. Os demais são quase todos principiantes, uns com talento, outros não. O melhor é esperar mais algum tempo para dizer algo definitivo sobre o valor de cada um deles.

Sobre o espetáculo como linguagem, como fenômeno cênico, António de Alcântara Machado não escreveu uma linha sequer. Terminou reiterando simpatia pela companhia:

> Assim, o mel ontem fabricado pela Colmeia não é ainda de primeira qualidade. Mas já está em condições de poder entrar no mercado e concorrer valentemente com o de outras procedências, e talvez sobrepujá-lo no futuro... É questão de tempo e trabalho: nada mais...

6

Na semana seguinte iria à cena a segunda peça do repertório: *Gigolô*. Os cenários, de Jayme Silva, estavam prontos. Mas o clima entre Renato Vianna e Simões Coelho andava insuportável. Anos depois, Renato dizia num bilhete ao jornalista Raphael Pinheiro, que esteve com ele em São Paulo para o lançamento de Colmeia, tendo feito discurso no dia da abertura da curtíssima temporada (Ver quadro).

BILHETE DE RENATO VIANNA PARA RAFHAEL PINHEIRO

> Reconciliado de alma com você, resta-me evocá-lo na aventura da Colmeia, soltando comigo, em São Paulo, o grito de beleza. E recordo a noite da estreia. Acabrunhado de desgostos, os sonhos desfeitos na alma pelos tristes pressentimentos da realidade, eu tinha ao meu lado, caminhando sob a noite (lembra-se) a sua figura amiga, toda envolta naquela capa fidalga. Você ia fazer o seu discurso. Eu ia sofrer o holocausto. / Depois, a onda de traição tomou-me de chofre na sua avalanche. Separamo-nos. Eu andei aos boléus no vendaval, agarrado, como náufrago, aos destroços do sonho.[16]

A "avalanche de traição" partiu de Simões Coelho. Anos depois, quando seu prestígio no teatro desceu a zero e o seu "lusitanismo" arrogante o tornara antipático à maioria, Simões Coelho escrevia na sua coluna "De um mundo à parte...", no *Correio da Noite*, que o rompimento entre ambos na época da Colmeia ocorreu porque Renato "insistia em ser ator"[17]. Parece mais desculpa esfarrapada. Dois fatores com certeza interferiram, e bastante: o primeiro era o hábito de Renato Vianna de conduzir o ensaiador a uma determinada concepção cênica, fazendo ainda os atores transgredirem certas regras vigentes. Autoritário e cheio de si com suas ideias "modernas", Simões Coelho não aceitava esse tipo de interferência.

O segundo fator relaciona-se, sem qualquer dúvida, a Leopoldo Fróes. Grande amigo de Fróes, Coelho decidiu boicotar a nova montagem de *Gigolô*. Embora não esclarecendo de que

15. António de Alcântara Machado, artigo citado.
16. "Instantâneos", publicação não identificada e sem data. Arquivo Renato Vianna.
17. Simões Coelho, "De um mundo à parte...". *Correio da Noite* (RJ), 4 de abril de 1939.

A batalha parte 1.p65 114 28/10/2010, 11:21

maneira, Renato afirmou, em um escrito já citado, que Leopoldo Fróes emprestara "seu prestígio e até mesmo a bolsa ao trabalho de solapagem da Colmeia". A "bolsa" terá sido necessária para pagar a multa da rescisão do contrato com o teatro. Pois foi isso o que fez Simões Coelho: como estava em seu nome o contrato da Colmeia com o teatro, rescindiu-o deixando a companhia ao desabrigo. Nenhum outro integrante da Colmeia o acompanhou, o que também demonstra a arbitrariedade da sua decisão.

Os jornais noticiavam o rompimento da sociedade e Renato buscava meios que lhe permitissem continuar o projeto. Declarou à imprensa que assumia a direção geral da empresa: "Contando com a solidariedade de toda a companhia, prosseguirei no desempenho das responsabilidades que assumi perante a opinião pública. Contando ainda com a dedicação do meu ilustre confrade e querido amigo senhor Benjamin Garay (...) estou certo de que poderei transpor esses primeiros obstáculos, estas primeiras cruéis decepções, e atingir serenamente a meta dos nossos ideais em prol da grande causa do teatro brasileiro"[18].

António de Alcântara Machado, que incentivou a companhia com seus comentários simpáticos, publicou a crônica "O Vespeiro" sobre o fim da empresa:

> No princípio, era uma colmeia... Não havia abelha mestra; não havia zangões... muita ordem; muito trabalho... / Fabricou-se o primeiro favo de mel. Ainda não era de todo puro: produto de abelhas inexperientes... / Os que o comeram não lamberam os beiços... É verdade que também não torceram o nariz. (...) E toda gente dizia: / – O amargor vai desaparecer: em breve teremos mel bem doce, bem açucarado, bem saboroso... / Mas logo, no fim de quatro dias, as abelhas brigaram umas com as outras e nasceram os zangões e surgiram os vespões, e apareceram os abelharucos... / Que desconchavo, santo Deus, que desconchavo! A abelheira? Um campo de batalha. As abelhas? Umas feras. / E a colmeia? Transformou-se em vespeiro dividido por tremenda guerra intestina: asas partidas, ferrões torcidos, pernas rotas, ventres abertos, nem uma gotinha de mel!... E agora? E então? / Só fel! Só fel! Só fel![19]

O exagero é evidente, mas revela o descrédito em que caíra a iniciativa. Assim, voltava Renato ao Rio de Janeiro amargando nova derrota. Acompanhavam-no atores lançados na Colmeia, entre os quais Olga Navarro, que em breve estaria entre as principais figuras da cena brasileira.

Tentou ainda manter o empreendimento no Rio de Janeiro. Retirou-se Benjamin Garay e Machado Florence o substituiu na secretaria, enquanto a publicidade ficava por conta do jornalista Brasil Gerson. Estreou no Palácio, a 17 de janeiro, com *Gigolô*. Mas, a Companhia estreava debilitada e em um teatro arranjado às pressas, em vias de entrar em reformas. A 22 de janeiro, Colmeia deu o último espetáculo.

E morreu.

18. *Correio Paulistano* (SP), 11 de dezembro de 1924.
19. António de Alcântara Machado, "Vespeiro". *Jornal do Commercio* (SP), 10 de dezembro de 1924.

A batalha parte 1.p65 115 28/10/2010, 11:21

A crise da transição

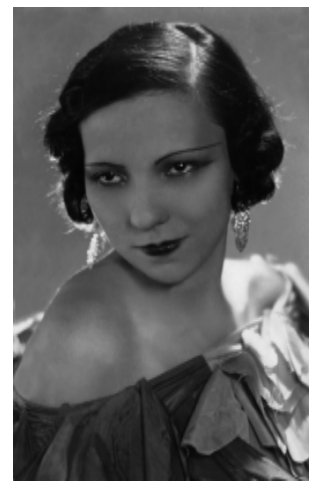
1

Andando "aos boléus no vendaval, agarrado, como náufrago, aos destroços do sonho", Renato lutou pela sobrevivência em trabalhos temporários, no jornalismo, na advocacia e no magistério, até retornar à cena com a Caverna Mágica, três anos depois.

A experiência no magistério durou pouco – de setembro a dezembro de 1925. Ocupou a cadeira de "instrução moral e cívica", no Colégio Pedro II. Fez publicar, em três folhetos, o *Alphabeto Moral*[1], estabelecendo o programa didático para o primeiro ano. Aguardava o concurso que o legalizaria na cátedra, mas a cátedra "foi oferecida a um sacerdote, confessor da família presidencial"[2].

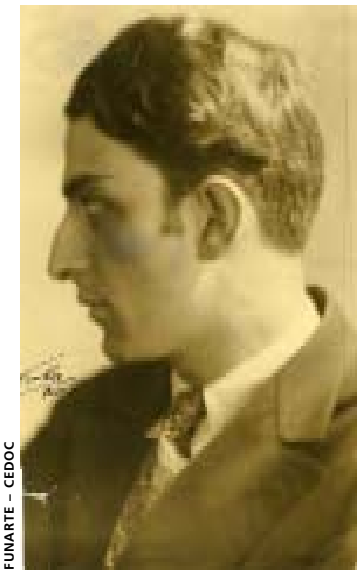
Suas atividades nesse período mostram que evitou envolvimentos diretos com o teatro. Estava interessado no romance e na poesia. Escreveu apenas uma peça teatral, *As Bonecas do Telephonio*, contra três romances – *O Amor Concebido Sem Pecado, Eu Vi Você Bolinar..., Noturno em Cocaína e Sangue* – e um livro de poemas, *Caverna Mágica*. Dessa produção, restam apenas os originais do romance *Eu Vi Você Bolinar...* e o poema *Tarde – A Marcha Fúnebre*, publicado com bela ilustração de Roberto Rodrigues na página "Espírito Moderno", do jornal *A Manhã*, a 1º de janeiro de 1928.

Na redação de *A Manhã*, jornal do controvertido Mário Rodrigues, onde começava a carreira jornalística o filho do proprietário e futuro dramaturgo Nelson Rodrigues, Renato en-



1. Os folhetos foram publicados por C. Fernandes & C. Existe um exemplar do folheto nº 3, com dezesseis páginas, no Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 117 28/10/2010, 11:21



FUNARTE – CEDOC

Paschoal Carlos Magno

contrava seu melhor ambiente. "Revolucionários boêmios" lá se reuniam, arquitetavam planos subversivos que, infalivelmente, desaguavam nas mesas de botecos e cabarés. Estava estreitamente ligado, então, a Orestes Barbosa e ao filho mais querido de Mário Rodrigues, o artista plástico Roberto Rodrigues. Dessa roda de jornalistas e artistas boêmios, à qual se agregou o jovem poeta Paschoal Carlos Magno, sairia depois a sua nova arremetida de modernização cênica: A Caverna Mágica. Isso no "segundo tempo", já que no primeiro ele dedicou-se à literatura, obtendo sucesso em pequenos círculos com o romance *Eu Vi Você Bolinar...*

Andrade Muricy afirma a condição modernista de Renato Vianna por *Eu Vi Você Bolinar...*, "um curioso romance, de expressão ágil"[3]. Nestor Vitor, também do grupo Festa, embora não explícito na inclusão de Renato à vanguarda a que pertencia, fez comentários tão entusiásticos sobre o romance que termina virtualmente incluindo-o:

> Renato elabora a narrativa com frases curtas, incisivas, lançando mão de onomatopeias e exigindo uma composição gráfica específica, cheia de *brancos* que sugerem silêncios. O cenário onde se movem os personagens é o Rio de Janeiro, cidade babilônica, vivendo o apocalípse de uma era. Percorre-lhe os ambientes e os descreve com alocuções nervosas, descarnadas, que vão, na mesma medida, contando a história dos amores de Stello, realizando aguda crítica comportamental e expondo as transformações agenciadas pelos jovens. O que impressiona é o estilo, segundo parecer de Nestor Vitor:
>
> (...) é com raiva magnífica de uma mocidade ainda intacta que nestas páginas, muito de romance "á clef", ele recorta como que a fogo caricaturas de um e de outro sexo povoando com elas o ambiente de luxo malsão em que as faz viver. / (...) O que é certo é que ele, calcando, deformando, transfigurando, dá o "irreal do real" deste instante numa flagrância que até nos dói. Dói porque sentimos doer-lhe, ao próprio autor, o que ele cria. /(...) Nem todos vivemos olhando com olhos implacáveis para esse baralhamento alarmante de valores, com todas as suas odiosas consequências, que a insensibilidade moral do instante, sobretudo, pode estabelecer. / (...) Mas não há, parece, quem não compreenda que, entre os novos atuais, um ou outro ainda apareça dando a impressão que Renato Vianna nos dá nesse livro, cheio de dor, de fel e de ideal.[4]
>
> É incontestável: toda ela (*a obra*) crepita de atualismo após-guerra, num estilo chamejante. As cenas passam-se entre os cinemas e o Assírio; entre um "atelier" posto no suspeito Leblon, o Passeio Público (...) e um salão que é dado como

Há um tom expressionista na composição de capítulos que retratam sarcasticamente, nos vários ambientes, o comporta-

3. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro,* volume 2, p. 1059.
4. Nestor Vitor, "*Eu Vi Você Bolinar,* de Renato Vianna". Publicação não identificada. Não consta data. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 118 28/10/2010, 11:21

mento social: a sexualidade reprimida que une todas as classes na sala escura do capitólio, onde Rodolfo Valentino e Helena d'Algy insinuam a concretização das fantasias mais secretas; a sexualidade reprimida mesclara ao exibicionismo nas noitadas do Assírio; a festa na mansão de madame Yoyô Lobo, onde achegos políticos, negociatas e adultérios permeiam elegantemente as conversas e atitudes. A convulsão imagética desse quase expressionismo se distende, cede lugar a uma narrativa delicada, lírica, onde pulsam as indecisões do jovem herói. Mas toda a narrativa corre no leito do simbolismo.

Nestor Vitor cita um diálogo do romance:

> Diz o crítico que é isso – "um permanente delírio, uma alucinação sempre" – o que de fato é o romance, "quase que em linha por linha". Mas, no texto, ao continuar o diálogo, a ideia se aprofunda e manifesta o sentido do delírio, vinculado não à arte em si, mas à verdade nova:
>
> Chega-se aqui ao âmago da questão: o que se discute é a forma estética que possibilite ao homem moderno expressar a verdade nova. A forma não se restringe à elaboração estética, mas à mundividência; não representa o gosto ou a habilidade do artista, mas a capacidade de perceber e expressar os novos movimentos do homem na ação dialética da história. Ao expor as contradições da ideia, através de metáforas e símbolos, Renato expõe sua própria inconsistência ideológica.

No diálogo de Stello e Fauro há divergências que o autor não percebe, pois são dele mesmo. Não quer mostrar conflito de ideias entre os jovens – que afinal são os seus *mensageiros*. Mas o fato é que eles caminham sobre o fio da navalha: a demolição do *velho* os une; mas como será a construção do *novo*?

Stello diz ser necessário o esforço de uma geração para a *cura* do país. Fauro entende que "uma geração só talvez seja pouco" e, justificando, entra em terreno que abre as portas ao nazifascismo:

> O que propunha – a "prescrição étnica" – de certo modo o conduzia à base filosófica do grupo Anta, embrião do integralismo. Embora concorde com Fauro, Stello quer alterações estruturais com vistas à moralização da sociedade: não a prescrição étnica, mas ética.

Na trama simbólica de *Eu Vi Você Bolinar...*, Stello encarna o momento agônico da transição de uma economia agrária para a economia industrial. As cidades crescem, o sistema ganha complexidade, a visão de mundo se transforma. No contexto simbólico as duas realidades são representadas por Zaira – namorada que Stello deixou na cidade do interior – e Bizuza, mu-

FUNARTE – CEDOC

Mário de Andrade
em viagem pelo Brasil

– Às vezes me encontro a julgar que a minha arte é uma loucura dos meus sentidos...
– E não julgas errado, Stello. A arte não deixa de ser um permanente delírio, uma alucinação sempre. Vê o lado irreal das realidades: a ficção.

– E a verdade nova é uma verdade terrível, Fauro. Produziu um terremoto na consciência do Velho Mundo e despertou a América. A verdade nova é o novo Messias: vem criar um ritmo novo à Terra. E nós, míseros fantasmas do passado, nos debatemos agora na ânsia de encontrar a nossa forma – a forma que nos humanize.

Nós, os jovens modernos, temos de ser enfermeiros implacáveis da prescrição étnica. Toda a nossa

A batalha parte 1.p65 119 28/10/2010, 11:21

ARQUIVO RENATO VIANNA

No meio, o imaginário de Stello.

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Eugênia Álvaro Moreyra

lher cosmopolita, sua amante. Ao receber a notícia da morte de Zaira, Stello acabara de fazer o seu retrato. Olhando o quadro, percebe a *mentira da forma* e começa a se desligar do mundo bucólico, que o prende à ilusão de ser um turista na cidade grande. A forma retratada não é a *irrealidade do real*, mas a fuga do artista a uma realidade morta: é a mentira.

Persegue a verdade nova: Bizuza. Demora a encontrar a forma que a traduza. Consegue, por fim, e reúne os amigos para mostrar-lhes a pintura. Um deles ("o mais velho dos jovens") refere-se àquela forma como "a tragédia da terra brasileira, cuja inteligência procura a expressão que a integre no Todo Infinito":

> Morreram as fórmulas. Destruíram-se os cânones. Abateu-se a sanção acadêmica. Esses preconceitos angustiaram o mundo na ditadura das masmorras estéticas. / Hoje, cada artista é livre de criar a sua beleza. E como o indivíduo é o

O tumultuoso ritmo que lança o homem à aventura da modernidade, às rupturas incessantes, tem início no Brasil com a I Guerra Mundial. A tal estádio não se chega sem dor. No plano simbólico, a epidemia de gripe espanhola que, em 1918, dizimou parte da população, é evocada (como "peste"), em termos de um transe de passagem: "E dona Parca, durante muitos dias, andou pela cidade a jogar confetes na população. Entrudo macabro".

A peste atacou Bizuza, que sobreviveu ao mal, porém ficou cega. A forma alterou-se. Mas qual seria a forma real? A da tela ou a nova, produzida pela doença? São ambas ilusórias, faces diversas da mesma verdade; são as irrealidades da realidade.

A batalha parte 1.p65 120 28/10/2010, 11:21

Eivada de misticismo, a narrativa de Renato Vianna é o reverso da metafísica da natureza exposta por Graça Aranha no *Canaã*. Ao contrário do cosmopolita Milkau, que sai do oceano e vai para o sertão, Stello vem do sertão para o deserto da cidade. E conclui que a Terra Prometida está no coração do homem. E só o homem fará o seu destino.

2

O pensamento de Renato Vianna sobre a transição em curso no país está em *Eu Vi Você Bolinar...* como em *A Última Encarnação do Fausto*. Não há diferença entre Stello e o Eduardo, protagonistas de ambas as obras, que vivem a crise artística penetrada pela crise existencial neste mundo em transformação. E a angústia dos personagens é a do autor: presos às formas antigas, que repudiam, tentam alcançar a nova forma. A forma que nasce da verdade nova.

No romance, como nos melodramas, Renato fustiga a sociedade, os preconceitos que validam a moral perversa do autoritarismo patriarcal, o oportunismo de políticos em conluio com escroques e intelectuais retrógrados, sem esquecer a imprensa vendida. Não desvincula a renovação estética da transformação sociopolítica que conduza a um novo sistema ético.

A crise do país, em permanente estado de sítio, dava-lhe elementos para apostar na transformação, já que novas ideias e ideologias evoluíam estribadas nos dois movimentos básicos dos anos 1920: o tenentismo e o modernismo. De todo o modo, a revolução prosseguia; fato realçado pela Coluna Prestes (fusão das colunas Paulista e Gaúcha) na sua grande marcha pelo território nacional.

Praticando a "guerra de movimento", a Coluna percorreu boa parte do Brasil. Foi do Paraná ao Maranhão e daí ao Rio Grande do Norte; desceu o sertão baiano; subiu até Pernambuco, Piauí e desceu por Goiás, Mato Grosso, até entrar em terras bolivianas, a 4 de fevereiro de 1927. Na caminhada enfrentou não só as tropas legalistas, também os jagunços de Floro Bartolomeu e do Padre Cícero. Do ponto de vista de Jorge Amado, na aventura "os homens, oficiais, soldados e civis, que vinham das cidades, na Coluna se depararam com os problemas do Brasil em carne viva e viram que tinham que procurar solução para eles"[6].

No processo de reconhecimento cultural do Brasil também se empenhavam os *tenentes da cultura*: os modernistas. Enquanto a Coluna Prestes empreendia sua marcha, Oswald, Mário e outros representantes da Semana foram a Congonhas do

FUNARTE – CEDOC

Dulcina de Moraes

6. *O Cavaleiro da Esperança,* p. 97.

A batalha parte 1.p65 121 28/10/2010, 11:21

Campo para redescobrir o Aleijadinho. E Mário realizou a célebre viagem ao Amazonas. Assumiam atitudes de busca da identidade cultural e partiam para o reconhecimento das reais condições de existência do homem brasileiro.

Esses movimentos, porém, carregavam no seu interior agudas contradições. Em suas trincheiras misturavam-se todos os credos, juntavam-se os direitistas, os esquerdistas, os centristas, sem que houvesse grande distinção entre uma e outra coisa. O objetivo comum era a destruição do *velho*, representado pela Velha República, na esfera política, e pelo academicismo, nas artes.

Mas se é verdade que na mesma mesa, ao redor dos mesmos copos, futuros integralistas trocavam ideias com futuros comunistas sem que aflorassem conflitos (como ocorria com Stello e Fauro no romance de Renato), não é menos verdadeiro que diferentes projetos, abrigando concepções antagônicas, adquiriam nitidez na segunda metade dos anos 20.

Desde a publicação do *Manifesto da Poesia Pau-brasil*, em l924, o modernismo paulista indicava uma rachadura interna, com o grupo liderado por Menotti Del Picchia e Plínio Salgado propondo o nacionalismo verde-amarelo em oposição ao primitivismo do *Pau-brasil*. Os verde-amarelos tinham sua própria editora, a Editorial Hélios, que publicava tanto as obras dessa corrente quanto livros de Mário e de Oswald de Andrade. Convivência pacífica? Até certo ponto. O fato é que, em 1928, quando Oswald radicalizou a proposta do *Pau-brasil* com o *Manifesto Antropófago*, os verde-amarelos lançaram o *Manifesto Nhengaçu Verde-Amarelo* (1929) e se tornaram o grupo Anta.

"A posição anterior" de Oswald, segundo Antônio Cândido e J. Aderaldo Castello, "é aí requintada em sentido mitológico e simbólico mais amplo, com uma verdadeira filosofia embrionária da cultura. Oswald propunha a atitude de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com as suas normas rígidas no plano social e seus recalques impostos, no plano psicológico"[7].

Ao passo que o nacionalismo verde-amarelo misturava xenofobia com racismo e preceitos autoritários, numa "orientação política mais ou menos definida, que, depois de 1930, tenderia para a direita"[8], melhor dizendo, para a extrema-direita, incidindo logo mais no integralismo. A confusa filosofia grupo Anta considera o Brasil um "país sem preconceitos", assegurando que "podemos destruir as nossas bibliotecas, sem a menor consequência no metabolismo funcional dos órgãos vitais da Nação. Tudo isso, em razão do nacionalismo tupi, da não-filosofia, da ausência de sistematizações"[9].

7. *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo,* p. 16.
8. Idem.
9. "Nhengaçu Verde-amarelo", *Vanguarda*

A batalha parte 1.p65 122 28/10/2010, 11:21

Tais vertentes representavam apenas o modernismo paulista, gerado pela Semana de Arte Moderna, não resumindo todo o movimento que, a essa altura, já se alastrava pelo país.

Em Minas Gerais, deflagrado primeiro em Belo Horizonte, o modernismo floresceu a partir de 1926 na cidade de Cataguases, onde Humberto Mauro anexou ao movimento um novo meio expressivo: o cinema. E, nesse mesmo ano, surge o grupo do Recife, liderado por Gilberto Freyre, no Primeiro Congresso de Regionalistas do Nordeste, "demonstrando preocupações amplas, na pintura, na escultura, no folclore, no aproveitamento da experiência pessoal de cada artista ou escritor, no sentido do reconhecimento e revisão de valores e problemas humanos e sociais da região"[10].

No Rio de Janeiro, onde os influxos modernistas encontravam a sólida resistência de um ambiente cultural já consolidado, a conferência de Graça Aranha na Academia, em l924, teve o efeito de um terremoto. Acentuando a natureza dinâmica do espírito moderno, Graça Aranha falou das possibilidades criadoras que favorecem os brasileiros, justamente por não termos recebido herança estética dos primitivos habitantes (ao contrário do México e do Peru), "míseros selvagens rudimentares". Toda a cultura nos veio dos europeus. Mas a cultura europeia "é um ponto de partida para a criação da verdadeira nacionalidade" e não deve servir para, simplesmente, aqui prolongar a Europa. Embora seja discutível sua visão das nossas heranças culturais, não foi esse o ponto que provocou enormes controvérsias, e sim o ataque frontal que fez à Academia Brasileira de Letras:

> As academias são destinadas a zelar tradições e supõem um povo culto, de que são os expoentes. Diante desse conceito, a Academia Brasileira foi um equívoco. Somos um povo inculto, sem tradições literárias ou artísticas, ou pelo menos de tradições medíocres, que seria melhor se apagassem. O fato de haver raros artistas ou escritores de primeira ordem não forma uma tradição. (...) A tradição não é um artifício. Vem do inconsciente

Tais ideias tiveram repercussões violentas, dentro e fora da Academia. Graça Aranha saiu da agremiação e tornou-se alvo de anedotas.

O modernismo carioca, no entanto, assumiu contornos próprios em 1927, com o lançamento da revista *Festa*. Dado o apego do grupo ao simbolismo, alguns estudiosos entendem que se tratou de contramodernismo, o que sugere uma visão parcial do próprio movimento. Para Antônio Cândido e Aderaldo Castelo, os integrantes do grupo Festa "propugnaram uma orientação moderna sem radicalismo, o abandono do pitoresco e o cultivo dos temas e valores universais"[12].

Aspectos polarizados pelo grupo *Festa* apresentavam semelhanças com o ideário verde-amarelo. Os valores espiritualistas, levando a reflexão aos níveis abstratos dos dramas interiores e da ação do espírito, aparentemente desviavam a rota do pensamento crítico de sobre a estrutura social. Contudo,

10. *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo,* p. 16.
11. Graça Aranha, "O Espírito Moderno", *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasilei-*

A batalha parte 1.p65 123 28/10/2010, 11:21

representavam tentativas de interferir nessa mesma estrutura com as vacilações que, em menor ou maior grau, acometeram todas as correntes modernistas. Observa Alfredo Bosi:

> É curioso e instrutivo considerar, hoje, a inconsistência ideológica desses grupos modernistas que, ao que parece, dado o foco puramente literário em que se postavam, não tinham condições de entender por dentro os processos de base que então agitavam o mundo ocidental e, particularmente, o Brasil. Tudo resolviam em fórmulas abertamente irracionalistas, fragmentos do surrealismo francês ou dos mitos nacional-direitistas que o imperialismo europeu vinha repetindo desde os fins do século passado. (...) Considerações que

A "inconsistência ideológica" de Renato Vianna não era, portanto, uma excrescência nesse quadro. Refletia e particularizava a "inconsistência ideológica" do meio em que atuava, cuja referência era o grupo Festa. Vibrava com as manifestações de inconformismo em ascensão tanto na esfera política quanto no âmbito da produção artística. Era a tão sonhada Revolução. Mas não se iludia: o processo transformador apenas começara, seria muito longo, com toda certeza. E, no *Eu Vi Você Bolinar...*, confessava uma angústia que não era apenas sua: "Nós, míseros fantasmas do passado, nos encontramos agora na ânsia de encontrar a nossa forma – a forma que nos humanize".

3

A Velha República, do desmando e da corrupção, alimentava forças que contra ela se voltariam. As oligarquias, no poder, acreditavam que a repressão tudo resolvia e que o estado de sítio, mantido anos a fio, dava-lhes pleno controle da situação. Enquanto isso, a política econômica se deteriorava, já que toda ela estava centrada no café.

O mecanismo de defesa da economia cafeeira, que se revelava desastroso, garantia preços ao custo do financiamento e estocagem dos excedentes. Garantidos os preços, os cafeicultores auferiam grandes lucros e os reinvestiam na ampliação das plantações. Entre 1925 e 1929, a produção cresceu 100%, mas as exportações permaneceram ao nível do início da década[14]. A manutenção dessa política levava a emissões inflacionárias.

O impulso às indústrias, durante a I Guerra, fez crescer os centros urbanos. Mas, com a recuperação da economia dos países desenvolvidos, as manufaturas brasileiras enfrentaram a concorrência dos produtos importados, de melhor qualidade e favorecidos pela situação cambial, entrando a incipiente indústria em depressão. Resultado: achatamento salarial e desemprego.

A crise, todavia, acionava outros mecanismos de defesa: a indústria era pequena, mas existia e deu origem ao Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, em 1928. Colocam-se em cena nomes como Matarazzo, Street, Jafet, Lafer, anunciando o núcleo de poder econômico que se consolidaria na década seguinte.

13. *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 387.
14. Cf. *Formação Econômica do Brasil,*

A batalha parte 1.p65 124 28/10/2010, 11:21

Esse conjunto de fatores era o combustível da revolução em curso. Mas, no cotidiano do cidadão, ele surgia com um dado concreto e desestabilizador: o alto custo de vida, que se refletia drasticamente no teatro.

Comentando o movimento teatral de 1926, Mário Nunes anotou: "No fim do ano manifestou-se desanimadora crise de público, reflexo da crise econômica que afligia o país"[15]. E sobre o ano seguinte: "Não melhorara a crise econômico-financeira em que se debatia o país, até mesmo se agravara no decorrer do ano"[16].

Nosso teatro cresceu quando as cidades progrediram, favorecidas pelo impulso da industrialização. Estancado o crescimento da indústria, com reflexos no poder aquisitivo da população, o teatro se viu abatido pela crise. Isso, para muitos trabalhadores do palco, implicava, concretamente, a miséria.

Porém, no Legislativo, ocorreu um fato de importância histórica para o nosso teatro, a 16 de setembro de 1926: o deputado Getúlio Vargas leu perante a Comissão de Constituição e Justiça o seu projeto de lei regulando a organização das empresas de diversões públicas e a locação de serviços teatrais. Aprovado, o projeto se transformou em lei, a 16 de julho de 1928.

A "Lei Getúlio Vargas", como passou a ser chamada, é o primeiro diploma legal que reconhece, no Brasil, a profissão do ator, do cenógrafo, do ensaiador, de todos os trabalhadores do palco. Em meio à crise, a classe teatral ganhava *status* da cidadania. E as responsabilidades decorrentes.

FUNARTE – CEDOC

Leopoldo Fróes

4

Reflexos danosos da situação econômica cada vez mais atingiam o teatro engrossando o número de artistas que optavam pelo mambembe, tentando sobreviver em funções itinerantes pelo interior do país. Outros debandavam para os circos e pavilhões – mercado de trabalho pouco atraente: mal remunerado e desprestigiado. Aumentavam também os grupos que realizavam espetáculos curtos para complementar programas cinematográficos. Raul Roulien e Olavo de Barros foram nomes de prestígio que optaram por essa modalidade.

As principais companhias (Procópio Ferreira, Abigail Maia ou Oduvaldo Vianna, Jayme Costa, na comédia; Margarida Max, Jardel Jercolis, Luiz de Barros, na revista) esforçavam-se por manter bom nível de produção. Assim, a despeito da crise, da miséria que batia às portas, o teatro pulsava e, a cada dia, realizava no palco o milagre do renascimento. Espelhava a sociedade brasileira com suas dores, suas mazelas, mas também suas esperanças.

15. *40 Anos de Teatro*, v. 3, p. 1.
16. Idem, p. 54.

A batalha parte 1.p65 125 28/10/2010, 11:21

Desde o fracasso da Colmeia não se deu nova tentativa de renovação teatral. Mas a ideia de renovação espalhava-se. Às vezes em manifestações ingênuas, como a do crítico Mário Nunes e do ensaiador Eduardo Vieira, com a colaboração do cenógrafo Ângelo Lazary: a Companhia Pif... Paf... Puf. O objetivo era criar "um novo gênero teatral, calcada a peça na técnica do filme, os quadros sucedendo-se sem intervalo, com fundo musical"[17]. A novidade consistia "na divisão do palco ao meio, fechando cada metade cortina corrediça: abria-se uma das metades, fechava-se a outra, sem que a representação parasse durante uma hora e vinte minutos".

Também inspirado no cinema, Oduvaldo Vianna começou a fazer espetáculos sem intervalos, com a Companhia de Sainetes Abigail Maia – Raul Roulien, que organizou em São Paulo em 1928. Era o "teatro por sessões", a preços baixos, mas com ótimo nível de trabalho.

De outra parte, esboçava-se a tendência da burguesia endinheirada de juntar-se a jovens intelectuais para "fazer teatro". Tendência que, nos anos 1940, seria decisiva para o triunfo da modernização cênica no Brasil. Um sintoma do interesse da burguesia foi a criação da Sociedade de Cultura Teatral, em 1927. Envolveram-se "senhoras e senhoritas da sociedade", políticos e literatos como Olegário Mariano, Álvaro Moreyra e Paschoal Carlos Magno, recebendo adesões de nomes consagrados, como Coelho Neto e Cláudio de Souza. Redigidos os estatutos, eleito o "conselho artístico", formado o "corpo cênico"... nada mais aconteceu.

Mas o fato é que a Sociedade de Cultura Teatral indicava um caminho. E esse caminho foi testado por Álvaro e Eugênia Moreyra, com o Teatro de Brinquedo; e por Renato Vianna que, junto de Paschoal Carlos Magno e Roberto Rodrigues, fundou a Caverna Mágica. Ambos os empreendimentos instalados no Cassino Beira-Mar, em fins de 1927.

5

Talvez tenha sido o entusiasmo de Paschoal Carlos Magno que contaminou Renato e o levou a essa nova aventura. Porém, não se pode descartar a influência da nova e inesperada ligação do seu nome ao de Leopoldo Fróes.

Para Leopoldo Fróes a crise econômica acentuava outra crise: a do prestígio. Já não conseguia empolgar a plateia com o velho e imutável repertório. Animado pela boa repercussão da viagem da companhia de Oduvaldo Vianna e Abigail Maia pela região do Prata, para lá levou sua companhia. E, igual-

17. Idem, p. 91.

A batalha parte 1.p65 126 28/10/2010, 11:21

mente, obteve muito sucesso, foi alvo de homenagens oficiais etc., tanto em Montevidéu quanto em Buenos Aires. Como primeira atriz, levava uma novata – Dulcina de Moraes, filha de Conchita e Átila de Moraes –, que se tornaria uma das maiores figuras do teatro brasileiro de todos os tempos e grande batalhadora pela renovação teatral. Dulcina pertencia à geração mais recente do que a do ator que começava a disputar público com Fróes: Procópio Ferreira. Assim, ele via surgirem valores que lhe ameaçavam a hegemonia. Havia perigo em toda parte. Então resolveu voltar a Portugal.

Em Lisboa, com Lucília Simões montou *Quebranto*, de Coelho Neto. Um sucesso de crítica e de público. Pretendia se fixar em Portugal, mas os empresários José Loureiro e Nicola Viggiani surgiram com proposta que lhe pareceu excelente: reunir o maior ator brasileiro, Leopoldo Fróes, e o maior ator português, Chaby Pinheiro, em uma companhia. A ideia era realizar temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, com repertório escolhido pelos atores, que apareceriam sempre juntos mas alternando um e outro no protagonista. Certamente Fróes viu a possibilidade de recuperar prestígio ao aparecer em pé de igualdade com Chaby e, talvez, sobrepujá-lo. Os aplausos do público para a sua interpretação em *Quebranto* faziam-no viajar nessa fantasia.

Mas, se a temporada foi um sucesso comercial milagroso, em vista da crise econômica vigente, não teve o resultado esperado por Fróes em termos de reabilitação artística. Procurava sempre escolher peças que lhe dessem chance de brilhar, confinando Chaby em papéis desimportantes. Mas o português era um grande profissional, disciplinado e estudioso, e não raro conseguia transformar os pequenos papéis que lhe cabiam em grandes trabalhos de composição. Enquanto Fróes – indisciplinado, avesso ao estudo dos papéis, dependente da inspiração e da sorte – quase desaparecia nas peças escolhidas por Chaby. Nervoso, sentindo perder terreno, Fróes procurava agarrar-se a textos que, anteriormente, possibilitaram-lhe grandes performances. E, assim, terminou remontando *Gigolô*, de Renato Vianna.

Segundo Raymundo Magalhães Júnior, Fróes "na luta contra Chaby, no afã de vencê-lo, estende a Renato Vianna a mão de amigo. Este exulta com a volta da peça ao cartaz, com um elenco incomparável, liderado por Fróes e Chaby. E, além do mais, com sua querida Carmem de Azevedo outra vez no papel da elegante mundana. Os insultos pretéritos são esquecidos"[18].

Na verdade Fróes não estendeu a Renato Vianna "a mão de amigo": apenas encenou novamente a peça, autorizado

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Álvaro Moreyra

18. *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes,*

A batalha parte 1.p65 127 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Chaby Pinheiro

pelo autor através da SBAT. Conforme Renato declarou com amargura no *Manifesto aos Intelectuais do Brasil*, ambos jamais voltaram a se falar depois de 1924. E lamentava porque, sinceramente, admirava Leopoldo Fróes como ator. A ideia que Magalhães Júnior passa é outra. Afirma que "muito ligado a Fróes, frequentando-lhe a roda, privando da sua intimidade, Renato Vianna devia ter surpreendido, no tom amargo de uma ou outra confidência, o ressentimento do ator brasileiro, que se considerava atraiçoado pelo público e iludido em suas previsões otimistas"[19]. Teria sido este o motivo que levou Renato a escrever longo artigo no qual "batia palmas a Chaby, erguendo bravos a Fróes".

O artigo, de fato, enaltece a arte de Fróes, mas, na mesma medida, chama o ator à responsabilidade histórica que o imenso prestígio, nesse teatro em transformação, lhe acarreta:

> Esse artista brasileiro já se colocou acima da crítica pela influência direta que exerce sobre o público. No seu caso excepcional a função da crítica se anula. O teatro nacional será obra sua, no dia em que ele o entender. O público sancionará o que ele fizer. Por isso mesmo, no momento da formação teatral brasileira, ninguém terá maiores responsabilidades do que o senhor Leopoldo Fróes, a quem, já agora, só uma crítica atingirá: a da posteridade. Não desejo discutir aqui a maneira pela qual o senhor Leopoldo Fróes se desempenha no cenário social dessas responsabilidades artísticas.[20]

Não havia louvação gratuita. E neste ponto seus caminhos definitivamente se separaram.

Terminado o contrato com Chaby Pinheiro, Leopoldo Fróes reorganizou sua companhia e se viu às voltas com ambas as crises, a econômica e a do prestígio. Foi a última temporada que realizou em sua terra. Desencantado, sentindo-se abandonado pelo público, retornou à Europa, de lá só regressando quatro anos depois, morto.

Renato Vianna pode ter-se envaidecido ao ver *Gigolô* voltar à cena no último grande momento de Fróes, tendo ainda no elenco Chaby Pinheiro, uma glória do teatro lusitano. Envaidecido sim, mas não exultante como entendeu Magalhães Júnior. Até porque aquele teatro lhe interessava menos do que nunca: sentia nas pessoas, no ar, nos acontecimentos políticos, que algo se movia, e essa tensão coletiva abria novas perspectivas para a modernização (e, em decorrência, definitiva nacionalização) da cena brasileira. Então, com Paschoal Carlos Magno, Roberto Rodrigues e outros jovens sonhadores, deu início a mais uma campanha: Caverna Mágica.

19. Idem, p. 268.
20. Idem, p. 267.

A batalha parte 1.p65 128 28/10/2010, 11:21

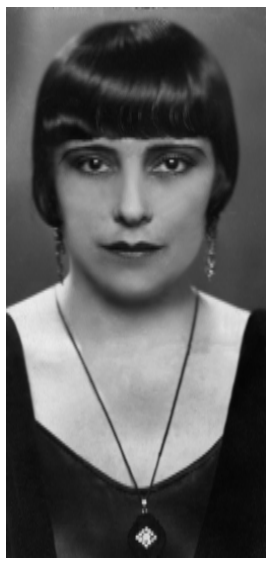
O Teatro de Brinquedo e a Caverna Mágica

1

Ao escrever sobre o Teatro de Brinquedo, no *Moderno Teatro Brasileiro*, Gustavo A. Doria disse que a pobreza do teatro de então afastava o público de "elite". E lembra um suposto "coro que invocava um teatro de melhor qualidade intelectual, que satisfizesse aos anseios de uma elite que não encontrava nos nossos palcos a satisfação adequada". Ora, ele mesmo se encarrega de anotar o esnobismo e o nível cultural dessa elite. Com "o teatro em estado latente", uma das diversões prediletas da denominada *haute gomme* era o espetáculo de beneficência, do qual participavam as grandes damas, figuras do corpo diplomático e a decantada *jeunesse dorée*, "expressão curiosa para uma juventude sem brilho e toda ela cerceada pelo preconceito"[1].

Discorre sobre os saraus em que as senhoras demonstravam suas qualidades de declamadoras, de pianistas etc. e sobre o grosseiro gosto literário da *jeunesse dorée*. Gustavo Doria apresenta-nos essa sociedade tão pretensiosa e preconceituosa quanto tacanha, para concluir que "não existia, pois, em atividade regular, um teatro profissional que satisfizesse à classe média ou à chamada elite, que, entretanto, sonhava com ele".

Mas, de qualquer maneira, a "elite" já revelava tendência a não permanecer com o "teatro em estado latente", queria fazer teatro "de verdade". Formou-se, então, o estado de espírito que contribuiu para a instalação do Teatro de Brinquedo e da Caverna Mágica no Cassino Beira-Mar, em fins de 1927.



1. *Moderno Teatro Brasileiro,* p. 23.

A batalha parte 1.p65 129 28/10/2010, 11:21

O TEATRO DE BRINQUEDO E A CAVERNA MÁGICA

FUNARTE – CEDOC

Eugênia e Álvaro Moreyra, nos traços de Alvarus

O Cassino Beira-Mar, que se erguia no Passeio Público, no Centro do Rio tinha dois blocos: um destinado ao teatro, outro a uma casa de chá e salão de danças, foi inaugurado a 18 de junho de 1926. O Teatro de Brinquedo ocupou o Salão Renascença, subsolo do bloco da casa de chá. O futuro projetista de Brasília, Lúcio Costa, adaptou o espaço, criando pequeno palco e plateia com 180 lugares. A decoração ficou a cargo de Di Cavalcanti. O maquinista Ozório Zalut montou o palco e o eletricista Anibal Bonfim fez as instalações elétricas.

O empreendimento nascia da paixão de Álvaro Moreyra pelo teatro. Paixão antiga, mas praticamente restrita à crítica. Em termos de realização teatral, ele apenas cismava:

> Eu sempre cismei um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências... Um teatro que se chamasse Teatro de Brinquedo. (...) Um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas cada noite...[2]

Ao cismar, pensava no Vieux Colombier, de Jacques Copeau, que conhecera à época da inauguração, em 1913. Agregava outros empreendimentos renovadores da cena europeia como paradigmas da empresa sonhada. Em meio às cismas, nova classe teatral se esboçava, utópica e resplandecente: "Sempre cismei uma companhia de artistas amorosos da profissão que não a tornassem profissão... Representaríamos os nossos autores novos e os que nascessem por influência nossa"[3].

Gaúcho, de Porto Alegre, Álvaro Moreyra estreou no jornalismo em 1908, no *Jornal da Manhã*, que reunia o grupo de literatos (entre os quais Filipe D'Oliveira) representantes da geração simbolista gaúcha. Transferindo-se para o Rio de Janeiro, trabalhou na revista *Fon-Fon*, cujo corpo de colaboradores incluía Olegário Mariano, Hermes-Fontes, Gustavo Barroso, Mario Pederneiras. Em 1914 fundou a revista *Para Todos*. Ao longo das décadas seguintes, foi colaborador em quase todos os periódicos cariocas e em alguns de São Paulo. Em 1922, com sua mulher Eugênia, participou da Semana de Arte Moderna.

> Eugênia era uma personalidade forte. Nessa época, causava espanto a sua independência de atitudes. Era uma bela mulher de olhos rasgados. Estava-se nas tintas para quem sorria do seu perfumado charuto, que ela fumava quando e onde lhe dava na real gana! Quantas vezes a encontrei na rua pendurada naquela tranca... Eu gostava daquela mulher que também usava franja e fumava charuto.[4]

Eugênia Álvaro Moreyra (em solteira, Eugênia Brandão), pioneira nas lutas pela emancipação da mulher, foi assim retratada pela atriz Beatriz Costa, que a conheceu nos anos 1930:

2. Idem, p. 27.
3. Idem.
4. *Sem Papas na Língua,* p. 90.

A batalha parte 1.p65 130 28/10/2010, 11:21

Depois da sua morte, ocorrida a l6 de junho de 1948, Eugênia recebeu um elogio de Oswald de Andrade que vale por um depoimento sobre sua presença em meio à geração de 1922:

A paixão de Álvaro Moreyra pelo teatro contaminou Eugênia. Estreou como atriz no Teatro de Brinquedo e a partir daí o teatro passou a integrar o seu inferno interior. Por ele batalhou perdida na utopia de uma nova sociedade para cuja construção o teatro deveria ser instrumento essencial, o que insinuava nas declarações sobre o Teatro de Brinquedo:

Por aí se vê que a proposta fundamental do Teatro de Brinquedo, ao contrário do que entendeu Gustavo Doria, não era proporcionar à alta classe média um teatro "diferenciado", mas levantar a bandeira da renovação criando um "público inteligente".

2

Além de "senhoras e senhoritas da sociedade", integravam a trupe do Teatro de Brinquedo o poeta Atílio Milano, o jornalista René de Castro, a bailarina Aída Ferreira (esposa de Procópio, mãe de Bibi Ferreira), o caricaturista Alvarus, o maestro Heckel Tavares, os já mencionados arquiteto Lúcio Costa e o artista plástico Di Cavalcanti. Depois entraram Brutus Pedreira e o futuro embaixador Vasco Leitão da Cunha. A nota interessante era o afluxo de autores de revistas, a começar pelos conhecidos Luiz Peixoto e Marques Porto, passando por Joracy Camargo (na época, autor de três revistas e apenas uma comédia, esta escrita em parceria com Antoine Cassal) e Machado Florence, que também tentara o gênero ligeiro. A essa lista de "revisteiros" soma-se o nome de Álvaro Moreyra, que estreara naquele mesmo ano (1927, a 4 de janeiro) com a revista *Noé e os Outros*, encenada no Teatro João Caetano pela Companhia Ra-ta-plan.

O gosto por um tipo de teatro que se realiza com cenas curtas, poemas e canções marca a breve trajetória do Teatro de Brinquedo e explica a composição da única comédia de Álvaro Moreyra, com a qual iniciou suas atividades: *Adão, Eva e Outros Membros da Família*. A crítica social e comportamental muito difusa e rasa da comédia já aparecia em *Noé e os Outros*.

O primeiro quadro da revista começa com a arca pousada na terra, depois do dilúvio. "Noé abre a porta do seu refúgio de quarenta dias e quarenta noites. Endireita os óculos de tartaruga. Olha para o céu. Estende a mão. Olha para o chão":

Nos quadros seguintes permanece o humor ingênuo e tenta-se realizar caricaturas de personagens e situações, como a agitação da cidade, os enganos amorosos, a retórica vazia e

O que Eugênia Álvaro Moreyra representa para nós, lutadores da renovação social e estética, numa sociedade de avarentos e de lorpas e num país onde correm ainda as águas do Dilúvio, era essencial... A minha geração, a de 1922, que talvez tivesse começado no ceticismo de Álvaro Moreyra para brilhar com ela, na sua declamação estatuária e tipográfica, no centro das grandes batalhas do modernismo e depois vê-la também tomar o caminho da dignidade consequente nas lutas políticas que encetamos, essa geração de autênticos tinha nela um totem. Eugênia desaparece não como a saudade de uma época, mas como a própria representação física dessa época e da gente que nela nunca se vendeu ou se alugou.[5]

Os inteligentes dizem que sim. Os outros que não. A classe intermediária aconselha a fazer coisas que agradem ao público. e é contra a classe intermediária que é preciso protestar... o público não tem importância. O público não existe. O Teatro de Brinquedo, com seus 180 lugares, formará o público. Se não formar, paciência. Foi um sonho... Foi um brinquedo... Para nós ele existe: é já como uma palpitação do Brasil novo, Brasil que quer ser grande.[6]

NOÉ – Choveu pra burro! (Põe uma escada e começa a descer).
MULHER (*Surge na janela*) – Você está de galochas, Noé?
NOÉ – Estou.
MULHER – Veja se vai se resfriar. (Entra, fecha a janela).[7]

5. *As Amargas Não...*, p. 257.
6. *40 Anos de Teatro,* volume 3, p.63.
7. *Noé e os Outros,* p. 1.

A batalha parte 1.p65 131 28/10/2010, 11:21

O TEATRO DE BRINQUEDO E A CAVERNA MÁGICA

FUNARTE – CEDOC

Álvaro Moreyra

desinformativa dos jornais. Perpassa toda a obra um sentimento lírico, despontando tênues sátiras que, afinal, não se concretizam verdadeiramente como sátiras.

O mesmo se passa com *Adão, Eva e Outros Membros da Família*. Para Décio de Almeida Prado, trata-se "menos de peça do que conversa fiada, ou desfiada, já que nela o famoso fio de enredo acaba por se esgarçar de vez"[8].

O "fio de enredo" é dado por três personagens: *Um*, que é mendigo e usa suas economias para abrir uma agência de informações (falsas); *Outro*, que é ladrão, semialfabetizado, abre um jornal sensacionalista e enriquece; *Mulher*, de vida mais ou menos livre, cocainômana, que se torna atriz de sucesso.

Marcada pela mania das frases, comum no teatro da época, a trama perde-se em vários desvios, diluindo a narrativa. O *Um* chega mesmo a dizer: "Não repare. Guardei o cacoete da eloquência. Faço frases... De resto, no íntimo de todo homem sem ilusões cochila um poeta esperançoso..."[9]. A impressão é de que Álvaro Moreyra permaneceu "revisteiro": fez uma série de esquetes que tem referência, mas não compromisso, com a trama principal. A estrutura inconsistente torna a peça uma brincadeira, um simples jogo – embora um jogo de espírito.

A pequena dimensão do Teatro de Brinquedo favoreceu a encenação de *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, realçando o tom coloquial. A crítica de *A Noite* informa que atores saíam pela plateia, sentavam-se nos degraus da escada que levava ao palco e dialogavam com os outros. Mário Nunes diz que todos os intérpretes são sinceros, naturais, e que "nem uma só palavra se perde e as sutilezas são sublinhadas". Pura sorte, pois nenhuma proposta cênica substantiva fora colocada em prática. Estavam todos ali "brincando", e a brincadeira deu certo.

Aliás, a ausência de qualquer proposta cênica foi o principal empecilho para a evolução do Teatro de Brinquedo. A peça de estreia começou a ser "marcada" por Luiz Peixoto, segundo Álvaro Moreyra, "mas como estava saindo tudo *certinho* achamos melhor acabar com a marcação. Cada um fica e faz como entender, mesmo que atrapalhe a companhia"[10].

Tal sistema – ou falta de sistema – revelou-se logo prejudicial. Haja vista o segundo trabalho do Teatro de Brinquedo, *Espetáculo do Arco da Velha*, três atos de variedades. Cada qual fazia à sua maneira, faltando unidade de conjunto e resultando enormes "buracos" entre um e outro número. Um fracasso tão eloquente quanto *Adão, Eva e Outros Membros da Família* fora sucesso. Tentou-se depois consertar essa deficiência, ficando

8. O Teatro Brasileiro Moderno, p. 28.
9. *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, p. 25.
10. *Moderno Teatro Brasileiro*, p. 29.

A batalha parte 1.p65 132 28/10/2010, 11:21

Eugênia encarregada dos ensaios. Mas faltavam-lhe experiência, noções de direção e uma ideia precisa do que se pretendia. Rememorando essa fase, Vasco Leitão da Cunha esclareceu que "ela dirigia ensaios, mas como os nossos espetáculos eram mais na base da poesia, cada um dizia individualmente o que queria, o que sabia, o que tinha estudado e os ensaios eram poucos, porque as peças eram pequenas e não foram muitas"[11].

Declarava Álvaro Moreyra que "o Teatro de Brinquedo não vem endireitar coisa alguma", sendo apenas...

...uma brincadeira de pessoas cultas que enjoaram de outros divertimentos e resolveram brincar de teatro, fugindo aos cânones acadêmicos, mumificados. As pessoas que, depois do jantar, quiserem fazer uma boa digestão não devem procurar o caminho do Teatro de Brinquedo, porque sofrerão uma desilusão: ele só interessará aos que tiverem a curiosidade intelectual. É um grande colégio em que o público será o reitor, a crítica será a Madre Superiora e os que representam serão os colegiais.[12]

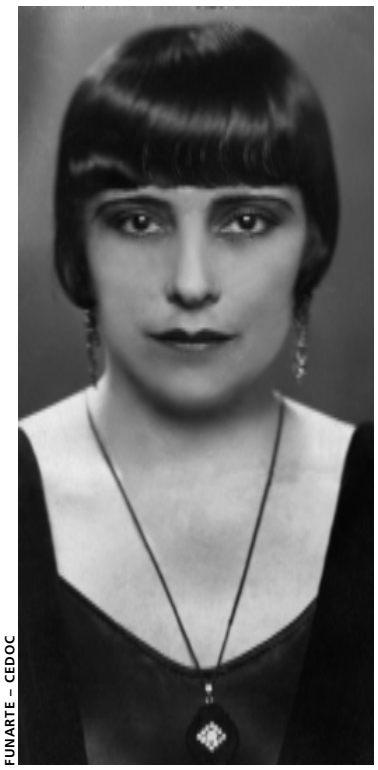
Não se estabelecia o modo pelo qual essas pessoas cultas e enfastiadas de outros divertimentos iriam fugir dos cânones acadêmicos, mumificados, ao brincar de teatro; nem se determinava o que, exatamente, em termos de criação artística, ofereciam aos que tivessem "curiosidade intelectual". A proposta era vaga, baseada no repúdio ao teatro efetivamente praticado (útil apenas à digestão), mas sem ideia do que seria o novo teatro.

Adão, Eva e Outros Membros da Família, com seus diálogos engraçados e suas digressões pseudo-filosóficas, criando frágil trama, não oferecia grandes dificuldades a uma encenação tão aleatória. Agradou ao público e à crítica. O problema era a continuidade do grupo, formado por pessoas que não eram "do ramo" e, pior ainda, sem proposta de trabalho claramente definida que orientasse a criação e fermentasse o interesse.

É estranho o parecer de Gustavo A. Doria de que o sucesso derrubou o Teatro de Brinquedo. Argumentou que "Álvaro Moreyra não contava com o sucesso e, antes da administração, faltou o planejamento"[13]. Mais certo seria dizer que faltou um verdadeiro projeto estético com alguma sustentação teórica.

Álvaro e Eugênia tentaram manter o conjunto, mas com enormes sacrifícios. Deixando de ser novidade, já não fascinava tanto aquelas pessoas: como enjoaram de outros divertimentos, devem ter-se enjoado deste também. De todo modo, o Teatro de Brinquedo subsistiu em apresentações esporádicas até 1931.

Para alguns, o Teatro de Brinquedo tentou uma "renovação cênica", o que não encontra fundamento nos fatos. Para outros, a renovação se deu na medida que incentivou a nova dramaturgia, o que também não corresponde à realidade. Mas, sem dúvida, o Teatro de Brinquedo teve grande importância como atitude e, com o prestígio de seus líderes, somou-se ao esforço renovador aberto por Renato Vianna, ainda que não por introduzir novas propostas, mas por contestar, pública e conscientemente, os conceitos vigentes sobre o fazer teatral.



FUNARTE – CEDOC

Eugênia Álvaro Moreyra

11. *Depoimentos, volume 1* p. 156.
12. *Moderno Teatro Brasileiro,* p. 29.
13. Idem, p.35.

A batalha parte 1.p65 133 28/10/2010, 11:21

O TEATRO DE BRINQUEDO E A CAVERNA MÁGICA

3

A 10 de novembro de 1927, quando estreou o Teatro de Brinquedo, Renato Vianna estava em entendimentos com Nicola Viggiani, arrendatário do Cassino, para ali instalar o Teatro da Caverna Mágica. Logo os jornais noticiavam a criação da empresa, dedicando-lhe generosos espaços todos os dias.

A remontagem de *Gigolô*, por Fróes, pode ter incentivado Renato a voltar à cena. Mas as discussões que proliferavam da tribuna do Senado às mesas dos botecos e o repentino interesse de camadas da burguesia pela arte formaram um ambiente bastante convidativo para uma nova tentativa. Paschoal Carlos Magno trazia ao grupo senhoras e senhoritas da sociedade, que estiveram na Sociedade de Cultura Teatral; Roberto Rodrigues empregou seu talento de ilustrador em logotipos e vinhetas de divulgação da Caverna Mágica. Davam-lhe força companheiros do jornalismo e da boêmia, como Orestes Barbosa que, estando preso, mandava da cadeia o seu incentivo: "Querido Renato – Tenho acompanhado aqui da cadeia toda a realização do seu lindo sonho da Caverna Mágica./ As grades não me impedem estas linhas, nas quais envio o meu abraço ao companheiro e os meus aplausos ao artista singular que você é"[14].

Chegavam todos os dias mensagens de intelectuais solidários com a iniciativa. Cercava o empreendimento notável entusiasmo. Os jornais destacavam com louvações e hipérboles a nova tentativa de Renato Vianna, reconheciam o passado de luta do artista, lembravam a Batalha da Quimera e a Colmeia:

> Renato Vianna foi o primeiro entre nós a pregar a necessidade de se criar o artista novo para o teatro novo, combatendo o profissionalismo como elemento deletério na formação da sensibilidade contemporânea da arte. Na Quimera, Renato Vianna lançava essa legenda: teatro do futuro. Novos moldes, novos processos, nova técnica, novas expressões, capazes de reintegrar a maior das artes na sua verdadeira função histórica. (...) o jovem mestre do teatro brasileiro conseguiu impor, pela força indomável das suas convicções e do seu inconfundível valor, a obra de beleza que anunciara. A Batalha da Quimera constitui, já hoje, uma das páginas fulgurantes da história do teatro no Brasil.[15]

> Mais fácil então será a vitória de Renato Vianna. Possui público, foi sempre considerado um autor representável e possui número suficiente de invejosos que servirão para realçar sua tentativa. / Sabemos também que sendo "Caverna Mágica" um teatro absolutamente de arte, não terá maioria e que, por isso mesmo, é necessário que essa minoria se manifeste. Que venha mostrar suas opiniões, que escreva, discuta e não entre para os esconderijos negros e vergonhosos dos invejosos...[16]

O artigo, realçando a posição do guerreiro da Quimera como pioneiro da ideia do novo teatro, deu o tom para colunistas de outros jornais e colocou a Caverna Mágica como nova etapa de um projeto de renovação que, como demonstrava a iniciativa de Álvaro Moreyra, deixava de ser um projeto pessoal de Renato.

No *Jornal do Brasil*, Sebastião Fernandes puxava a orelha de colunistas incapazes de tomar posição definida frente a um fato importante da cultura, que "esperam a estreia para ver como reage o público e só então se manifestar". Do seu ponto de vista, "mesmo que fosse iniciativa com uma só representação, seria o bastante para uma vitória". Lembra que a descrença geral em nada ajudou o Teatro de Brinquedo a enfrentar os "inúmeros e formidáveis obstáculos que se opõem à formação de um teatro entre nós" e, apesar da descrença, o grupo triunfou:

A opção por atores não profissionais gerava controvérsias. Álvaro Moreyra transformara isso em lema: artistas amorosos da profissão, que não a tomavam por profissão. Uns defendiam

14. Manuscrito, datado da Casa de Detenção a 10 de dezembro de 1927. Arquivo Renato Vianna. Jornalista, compositor, poeta, Orestes Barbosa, além de boêmio, era ativista político. Lutou pela causa do ensino público obrigatório. Suas críticas a Artur Bernardes valeram-lhe temporadas na Casa de Detenção e dessas experiências resultou o livro *A Prisão*. Em 1927, estava preso por ter sacado de um revólver contra um desafeto político em plena Câmara Municipal.

15. Não assinado, "O Teatro da Caverna Mágica". *A Manhã* (RJ), 26 de novembro de 1927.

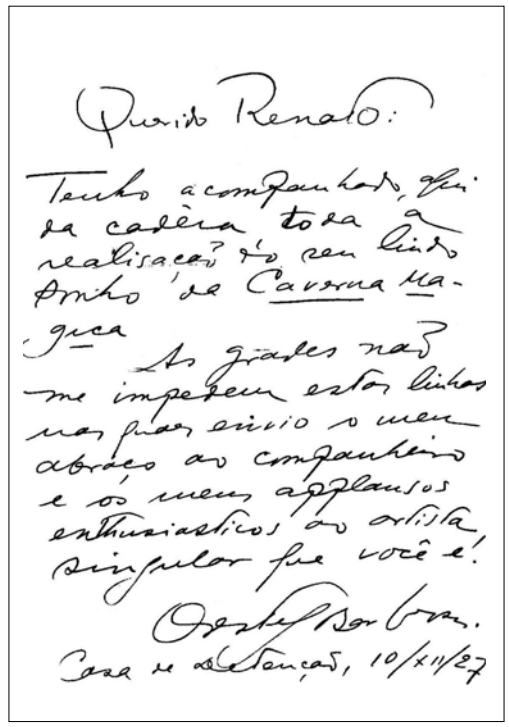
16. Sebastião Fernandes, "A Reação do Intelectualismo". *Jornal do Brasil* (RJ), 15 de janeiro de 1928.

A batalha parte 1.p65 134 28/10/2010, 11:21

O TEATRO DE BRINQUEDO E A CAVERNA MÁGICA

a dispensa dos profissionais, outros consideravam isso um erro. Na verdade, foi Renato, com a Colmeia, quem começou a formar elenco com pessoas inexperientes. Agora, com a radicalização do antiprofissionalismo, quer deixar clara a sua posição:

> Censurava os vícios da classe, tanto no sentido ético quanto no estético. Procurou pessoas que, acreditava, desejavam novas posturas do ator frente à arte. O difícil era fazer com que essas pessoas entendessem verdadeiramente o seu pensamento e as suas propostas.
>
> Suas lições entusiasmavam Paschoal Carlos Magno. "Não vou ser ator", disse em uma entrevista, "porque na Caverna Mágica não há atores nem atrizes. Há artistas. Ora, o mesmo amor que se tem ao mármore e à inspiração quando se esculpe uma estátua ou se escreve um poema, deve haver quando se vive um personagem"[18].
>
> O amor ao teatro Paschoal Carlos Magno trazia da infância. Herdou-o do pai, um alfaiate encantado pelas coisas do espírito, que Paschoal retratou com ternura no romance *Sol Sobre as Palmeiras*. Não se pode determinar onde acaba a realidade e começa a ficção nesse romance claramente autobiográfico. O "seu" Chico Mariani, na ficção, surpreendeu a família com a ideia de criar em casa o Teatrinho do Arlequim, no qual seriam intérpretes os filhos e os amigos. A alegria do evento doméstico, porém, foi tolhida pela gripe espanhola que transformou a cidade num palco de horrores (1918). Se na vida real o teatrinho do senhor Nicolau Carlos Magno teve o mesmo destino daquele criado pelo "seu" Chico, não sei. Mas, seguramente, o mesmo empenho em promover a literatura do filho unia o imaginado "seu" Chico (levando poemas do adolescente ao conde Afonso Celso) ao senhor Nicolau (que levou a primeira peça de Paschoal a Gomes Cardim). Aos 21 anos e com um livro de poemas publicado, Paschoal optou pelo teatro. Foi um dos fundadores da malograda Sociedade de Cultura Teatral.
>
> "Em vias de fundar a Caverna Mágica", comentava na citada entrevista, "Renato Vianna falou-me da sua ideia. Seu velho amigo, pelo coração e pelo espírito, interessei-me pela nova cruzada. Convidou-me para criar-lhe um dos papéis de *Abat-Jour*. Aceitei com vaidade. Agora vou criar um personagem de Renato Vianna, o nosso maior dramaturgo".
>
> Paschoal participaria de uma temporada do Teatro de Brinquedo; seria diretor artístico da Companhia Jayme Costa; se dedicaria à criação da Casa do Estudante do Brasil, junto com Ana Amélia, onde, dez anos depois da estreia na Caverna Mágica e dentro do espírito dessa "escola", fundou o Teatro do Estudante.


Querido Renato:
Tenho acompanhado, dia
da cadêa toda a
realisação do seu lindo
sonho de Caverna Ma-
gica
Os giastes não
me impedem estas linhas
mas fazem eivio o meu
abraço ao companheiro
e os meus applausos
enthusiasticos ao artista
singular que você é!
Cosa e Castanças, 10/XI/27

FUNARTE – CEDOC

Carta de Orestes Barbosa
a Renato Vianna

> Tem-se confundido as minhas ideias a esse respeito. Eu não me bato contra os profissionais do teatro, mas contra o teatro dos profissionais. A arte é a mais alta, a mais digna, a mais nobre das profissões humanas. Eu penso com a Caverna Mágica da mesma maneira que pensava com a Quimera: Acho imprescindível o concurso dos profissionais. Sem profissionais só restam "amadores". Não há mais penosa, mais demorada, mais difícil iniciação profissional que a da arte do teatro. Entre nós, no rigoroso sentido do termo, ainda não há um só "profissional". Nosso teatro é, mais ou menos, um teatro de amadores.[17]

17. Entrevista concedida ao jornal *A Manhã* (RJ), 7 de janeiro de 1928.
18. Não assinado, "O Poeta Paschoal Carlos Magno Fala Sobre a Caverna Mágiva". *A Manhã* (RJ). 10 de dezembro de 1927.

A batalha parte 1.p65 135 28/10/2010, 11:21

O TEATRO DE BRINQUEDO E A CAVERNA MÁGICA

Falar em "lições" de Renato Vianna é legítimo. A imprensa de alguma maneira relacionava sua companhia a "escola": "No atual momento, o Teatro Cassino é uma grande escola de Beleza", dizia o *Jornal do Brasil*[19]. Em entrevista a *O Globo*, Renato falava já em "teatro-escola":

> Continuam a ser os mesmos os sentimentos que me animam na luta: dar tudo o que eu possa dar pela iniciação, entre nós, de um teatro de arte, de um teatro de cultura, de um teatro-escola. (...) Acho que o Brasil pode realizar depressa um grande teatro. Isso está dependendo apenas de um pouco, de um mínimo de ideal por parte dos que se atirem à realização. Antes de tudo o mais, precisamos educar o artista e impor-lhe uma longa disciplina. A crítica está sendo chamada, há longo tempo, a colaborar nessa escola. Precisamos definir as responsabilidades. Precisamos estudar, precisamos aprender.[20]

> Confesso que lá entrei previni[illegible]simo. Não propenso a dizer mal, mas convencido de que ia assistir a um espetáculo de amadores, como tantos outros que me têm passado diante dos olhos nessas minhas mais de quatro décadas de teatro. (...) Não sou, absolutamente, pelo teatro sem profissionais, que por aí se anda pregando. Minha opinião é que nosso teatro precisa da transfusão desse sangue novo, que vai aparecendo, mas que essas senhoras e esses rapazes, de habilidade, abandonem de vez os preconceitos e entrem para o teatro a valer.[23]

4

Segundo o crítico de *O Paiz*, foi "para uma sala elegantemente revestida do que de mais fino possui a sociedade carioca" que no dia 17 de janeiro de 1928 estreou a Caverna Mágica, com *Abat-Jour*, de Renato Vianna, no Teatro Cassino. "Casa cheia e muitos aplausos", afirma o crítico.

Ao contrário dos demais críticos, L., do *Jornal do Commercio*, lamenta a indiferença do público "pois a vasta nomeada do sr. Renato Vianna e o esforço (*empreendido*) por ele e pelos seus companheiros bem mereciam que o teatro se enchesse"[21]. Coisa estranha, uma vez que "público seleto e numeroso" foi visto por todos os outros. Comenta, por exemplo, o colunista de *A Noite* que "apesar do calor insuportável que fazia e, diga-se francamente, da quase nenhuma confiança que inspirava a audaciosa iniciativa (audaciosa para o nosso meio) o elegante teatro da esplanada do Passeio Público apresentava o aspecto das suas grandes noites: a plateia cheia, todas as frisas ocupadas"[22].

Todos foram unânimes nos elogios às estreantes Manon Des Grieux (dama da sociedade paulistana que não queria revelar o nome), Norry Duque (de tradicional família carioca) e a Ismênia dos Santos (neta da atriz do mesmo nome que brilhou em nossos palcos no século XIX); ao desempenho de Renato Vianna como Gilberto; à performance de Léo Osório como Anastácio. Só não acudiu unanimidade ao trabalho de Paschoal Carlos Magno, que para L. tem "bela voz, delicada sensibilidade", e para o crítico de *A Noite* pareceu necessitar de correções: "Dar inflexão à frase não é emiti-la com ênfase como enormemente faz o senhor Paschoal Carlos Magno"; porém, foram unânimes em considerar bela a sua figura cênica e que com mais prática poderia se tornar um bom galã.

Alvarenga Peixoto tocou em um ponto delicado: o desprezo ao profissionalismo.

De um lado, era realmente contraditório que, com tantos atores desempregados, tendo que mambembar ou recorrer ao picadeiro, fossem organizadas companhias que os dispensavam. Por outro lado, essas companhias surgiam justamente por ser considerado insatisfatório o trabalho daqueles profissionais.

O processo iniciado por Renato Vianna em 1924, com a Colmeia, lentamente se disseminava e passava a ser um pro-

19. Não assinado, "A Esteia da Caverna Mágica". *Jornal do Brasil, 5 de janeiro de 1928.*
20. Não assinado, "Mais uma Tentativa em Prol do Teatro Nacional". *O Globo* (RJ), 17 de janeiro de 1928.
21. Não assinado, "A Caverna Mágica". *Jornal do Commercio* (RJ), 18 de janeiro de 1928.
22. Não assinado, "Abat-Jour". *A Noite* (RJ), 18 de janeiro de 1928.
23. Alvarenga Peixoto, "Abat-Jour no Theatro Cassino". *Jornal do Brasil* (RJ), 19de janeiro de 1928.

A batalha parte 1.p65 136 28/10/2010, 11:21

blema não restrito aos bastidores, às coxias, mas de interesse coletivo: agregava setores cultos da sociedade, intelectuais, artistas de outras áreas e homens especificamente de teatro. Falava-se de nova comunidade cênica, formada por atores com ideias atualizadas. E falava-se também de novo público, mais exigente. Enfim, a duras penas, preparava-se o ambiente para a renovação. Mas o caminho até ela se revelaria longo e problemático, pois não se tratava apenas de "força de vontade" ou de "boa vontade", expressões muito usadas então, mas da criação de condições favoráveis que dependiam de profunda alteração cultural tanto da sociedade (o público) quanto da intelectualidade (críticos, escritores) e dos artistas cênicos.

Acudiam a esses cometimentos renovadores perplexidade e desentendimento. A começar pelas equipes: no Teatro de Brinquedo não havia disciplina de conjunto; era mais encontro social do que propriamente trabalho de criação artística. Já na Caverna Mágica as tentativas de Renato Vianna em impor disciplina não foram bem-sucedidas, como se viu logo. Além disso, o repúdio aos processos criativos em uso pelos profissionais não significava o conhecimento de novos processos.

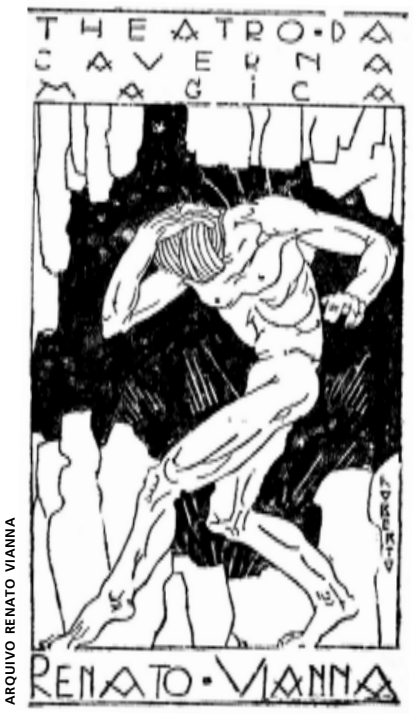
Os cronistas faziam tremendos exercícios mentais para isolar e definir nos trabalhos apresentados o *novo*, resultando frequentes disparates. A época era do "teatro de frases" e do "teatro de tese". Da tese e das frases que a demonstram se decidia ou não pela inclusão da obra na "dramaturgia moderna". H. C., de *O Globo*, é generoso na demonstração da frase como "vestido da ideia":

> (...) tem frases, tem literatura, tem poesia. É o quanto nos basta, porque ainda estamos, talvez erradamente, convencidos de que as frases são os vestidos das ideias e de que estas só podem aparecer quando por demais formosas, como ocorre com a maioria das mulheres que nos fascinam mas não resistem à prova escultural da plena nudez. (...) Ora, no "Abat-Jour", o senhor Renato Vianna não deixa de ter frases, e as mais poéticas – o que é curioso – tendo idéias.[24]

Alvarenga Peixoto, igualmente, sublinha a importância das frases: "Tem simbolismo e tem realismo. E tem também muitos paradoxos, muita frase bem feita, muita ideia, muitos diálogos esfusiantes, que encantam a um tempo mesmo, pela vivacidade e pela profundeza dos conceitos."[25]

A crença de que frase de efeito é sinônimo de modernidade é levada ao exagero por Rubem de Almaviva. Seu comentário, retórico e bombástico, traz a seguinte preciosidade: *Abat-Jour*, que é uma peça moderna, em que a literatura faz o corso das ideias pela avenida arborizada dos paradoxos, no luxuoso e possante automóvel dos diálogos, lado a lado da filosofia e do pensamento, teve interpretação inesperada[26].

Nessas críticas nada de concreto e objetivo é oferecido ao criador teatral. São devaneios que traem o desconhecimento da cultura dramática moderna. Hoje nos parecem ingênuos, quando não ridículos, mas espelham a *inteligência* de então. Falou-se muito da pobreza cultural e artística do teatro dessa



ARQUIVO RENATO VIANNA

Logotipo da Carverna Mágica, desenho de Roberto Rodrigues

24. H. C., "A Estreia da Caverna Mágica". *O Globo* (RJ), 18 de janeiro de 1928.
25. Alvarenga Peixoto, artigo citado.
26. Rubem de Almaviva, "Teatro da Caverna Mágica". *A Manhã* (RJ), 19 de janeiro de 1928.

A batalha parte 1.p65 137 28/10/2010, 11:21

época, e isso virou *indiscutível* verdade. Mas quando olhamos o reverso, quer dizer, do teatro para o ambiente social, notamos que esse teatro era fiel espelho daquela sociedade e representativo desse ambiente cultural.

As tentativas de Renato Vianna no sentido da renovação cênica representam esforços para romper com o imobilismo e fazer a cultura fluir. O mesmo deve ser dito quanto às atitudes de Álvaro e Eugênia Moreyra.

5

Nem estreara *Abat-Jour* e já entrava em ensaios *A Mancha de Sangue*, melodrama escrito por Renato Vianna em parceria com Antoine Cassal. Ambos participavam do elenco, ao lado de Ismênia dos Santos (neta da atriz do mesmo nome, famosa no século XIX), Atílio Milano (egresso do Teatro de Brinquedo) e outros. Como qualquer companhia, a Caverna Mágica precisava ter uma peça preparada para ir à cena, caso faltasse público à que estava em cartaz. Assim era o sistema. A terceira peça deveria ser *O Boêmio*, de Armando Gonzaga, mas na "tabela de serviço" do dia 28 de janeiro constou o ensaio de *A Última Encarnação do Fausto*.

Algo negativo, no entanto, se passava no interior da Caverna Mágica. Rivalidades, estrelismo, fofocas minavam a equipe, num total desacordo com a proposta que a gerou. A "tabela de serviço" do dia 29 de janeiro surpreendeu a todos:

> A Caverna Mágica não se fundou para ser uma companhia de teatro como tantas outras. Fundou-se para defender o mais alto ideal que possa ter um povo. Com essa finalidade, necessita da colaboração dos bem intencionados e dos honestos. E como tenha se irrompido, no seu meio, o vírus da discórdia, da exploração e da deslealdade, elementos característicos da prostituição atual do Teatro Brasileiro – resolvo suspender, nesta data, a Companhia, que se reorganizará em moldes capazes de levar por diante o alto programa da sua finalidade social. Os senhores interessados deverão dirigir-se amanhã, 30, às quatorze horas, ao escritório do teatro para ajuste de contas.[27]

Com isso, Renato pretendia corrigir os rumos da empresa, tão cedo desvirtuados. Estava certo de que a condição básica da renovação era a disciplina da equipe. Poderia ser reformulada a equipe sem prejuízo da temporada de *Abat-Jour*. Porém, estava Renato empenhado nessa reformulação quando novo fato desfez os seus planos: o Teatro Cassino foi interditado pela prefeitura dadas as péssimas condições em que se encontrava toda a caixa do palco. Tentou-se transferir a companhia para o Teatro Municipal, mas este passava também por "trabalhos de limpeza geral", que demoraram mais de um mês. A tanto desgaste a companhia não resistiu.

Foi mais um sonho encerrado. Mais uma Batalha da Quimera que terminou inglória.

27. "Tabela de Serviço", manuscrito. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 138 28/10/2010, 11:21

O diário de dona Elita

1

Com o encerramento da Caverna Mágica, Renato voltou à estaca zero: sem companhia, sem emprego, sem dinheiro, mas com dívidas e decepções. Seus passos nos anos seguintes foram registrados por dona Elita em um *diário*[1], em que fala da luta cotidiana e das sucessivas quedas pelos "caminhos espinhosos que se abrem aos nossos olhos".

A vida pessoal de dona Elita só existia em função do marido, a quem chamava "namorado" e "noivinho". A cada nova campanha, fosse ele vitorioso ou derrotado, lá estava ela aguardando-o. Atenta às necessidades dos filhos, mas sem desligar um segundo os sentidos dos caminhos e descaminhos do marido. Aceitava a existência meio cigana e era a primeira a aplaudir as vitórias de Renato, não deixando de preparar o cenário doméstico para recebê-lo em caso (quase sempre certo) de derrota. Dessa maneira, a falta de dinheiro passava a compor um estilo de vida.

Encerrada a Caverna Mágica, Renato decidiu voltar a Fortaleza e dedicar-se à advocacia. A única coisa que agradava dona Elita nesse regresso era reencontrar os pais; morar longe do Rio de Janeiro não lhe agradava. Mas ia para onde o noivinho decidisse ir. E assim, a 5 de maio de 1928, a família chegava a Fortaleza a bordo do vapor Pará.

O propósito de Renato de montar banca de advogado não era suficientemente forte para afastá-lo das tentações do palco. Em vez de procurar logo se estabelecer como advogado, entregou-se à organização de um elenco para encenar novo

1. Existem três cadernos do *diário de dona Elita*: o primeiro cobre o período de 27 de abril de 1928 a 31 de dezembro de 1929; o segundo, de 1º de janeiro de 1930 a 10 de maio de 1932; o terceiro (continuação de outro que se perdeu), de 18 de maio de 1940 a 31 de dezembro de 1943. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 139 28/10/2010, 11:21

ARQUIVO RENATO VIANNA

Primeira comunhão
de Maria Antonieta

texto seu, *O Amor Vencido*[2], em benefício da Santa Casa de Misericórdia.

Ao iniciar os ensaios, Renato foi acometido de uma infecção intestinal. A febre subiu a 42 graus. Alguns dias de cama com delírios e a febre baixou. Sobreveio forte resfriado. Depois um problema com os dentes o deixou de queixo inchado. Mas, de todo modo, os ensaios prosseguiam e a 13 de junho, com a presença do presidente do Estado e altas autoridades, *O Amor Vencido* estreou em noite de gala no Teatro José de Alencar.

Sucesso total. Os jornais pediam reprise. A ideia de uma segunda noite de glória para seu noivinho empolgava dona Elita. Foi ela mesma tratar com a primeira dama, dona Violeta Peixoto, a concessão do Teatro José de Alencar para a segunda apresentação.

Mas os deuses do teatro não permitiram outra noite de glória no José de Alencar. O instrumento da vontade dos deuses foi a senhorita Rosália, que vinha professando fé no teatro como "o maior ideal, o único ideal da sua vida". Algo, no entanto, era ainda maior do que esse ideal: a vontade de casar. E havia um homem misterioso, com quem assumira certos compromissos graves no Rio de Janeiro e que no final de julho avisou por radiograma de bordo a sua chegada a Fortaleza. Nuvens de chumbo toldaram os céus da glória: não era mais possível a reprise, embora a lotação do teatro estivesse quase toda vendida. Dona Elita ficou tão passada que não teve ânimo para relatar os fatos no diário. Encarregou-se disso o próprio Renato.

"A senhorita Rosália considerou um crime o fato de haver tomado parte na primeira representação; crime tão grave, que teve horror em reproduzi-lo diante do inesperado cavalheiro com quem – dizem – vai casar", escreveu ele. E falou das tentativas de substituição: "Tentei substituir a senhorita Rosália que, por esse tempo, já andava aos encontros furtivos (...) com o cavalheiro misterioso... Falou-se de algumas pequenas para substituição. Todas elas, porém, andavam com os namorados atrás das portas – e os namorados tinham ciúmes e zelos dos pudores respectivos das donzelas comprometidas ou, pelo menos, já *metidas* sob promessa".

Dona Elita poderia ser a salvação do empreendimento. Na primeira apresentação fizera o papel da avozinha, agora passaria ao papel principal substituindo a senhorita Rosália, e madame Paulo Neves se prontificou a interpretar a avózinha. Mas, apesar da boa vontade e até dos sacrifícios pessoais de madame Paulo Neves, seus esforços não correspondiam às necessidades artísticas. Era impossível, dessa maneira, reprisar o espetáculo.

2. Reescrito e com o título mudado para *O Divino Perfume*, o texto foi montado pela Companhia Jayme Costa, em 1931, assunto que será tratado no próximo capítulo.

A batalha parte 1.p65 140 28/10/2010, 11:21

Renato se desesperava: "Ora, aqui está: presto-me a auxiliar a essas senhoras para uma festa de caridade. Levanto-me do leito, enfermo, para não faltar ao meu compromisso. Trabalho dia e noite nos ensaios. Ensino Rosália a andar com elegância e a dizer com arte. Pego de um tal Fernando, considerado pelo seu tempo e pelo seu meio um burro irremediável – e faço-o brilhar, embora por uma noite, na festa da inteligência, o que fez o pai dele quase arrebentar as ceras do ouvido, de contente... Meto nos cofres da Santa Casa vinte centenas de mil réis... E como recompensa, isto! Ó meu Deus! Por que me fizeste nascer nesta imensa cocheira?"

Dessa vez, a coisa parecia incontrolável: era preciso devolver o dinheiro dos ingressos vendidos e, no entanto, muitas despesas foram feitas por conta da suposta receita. Para agravar a situação, chegou do Rio de Janeiro a cobrança de uma dívida de trezentos mil réis – resíduo da Caverna Mágica. Enviou o dinheiro e ficou sem nada. Tentando salvar alguma coisa, começou a ensaiar a toque de caixa outra peça, *Salomé II*[3], que foi à cena para um público apático, reduzido, não fez nenhum sucesso e aumentou as despesas. Resultou, no balanço final, prejuízo de quinhentos mil réis.

Saindo a campo, dona Elita conseguiu com uma amiga empréstimo de um conto de réis, quantia suficiente para saldar as dívidas e comprar alguns móveis de escritório: Renato finalmente deu as costas ao teatro e tratou de montar a banca de advogado.

2

Inaugurando o escritório a 20 de agosto, Renato se empenhava na autodivulgação. Visitas e mais visitas a políticos, "capitalistas" e outros clientes potenciais. Tudo em vão – não apareciam causas. No diário, dona Elita lamentava os dissabores e a trabalheira do marido, que saía de casa diariamente às oito horas só regressando depois das 21h. Voltava cansado, abatido. Dona Elita, devota de Santa Terezinha, elegeu Joana D'Arc padroeira do escritório, dividindo suas orações entre Joana e Terezinha.

Outros dissabores abalaram a família. Primeiro, Renato sofreu nas mãos de um dentista; depois, Maria Antonieta foi submetida a uma cirurgia na garganta. Tudo isso obrigava a recorrer aos agiotas, pagando juros escorchantes por empréstimos que mal cobriam as necessidades.

3. O texto perdeu-se. Só encontrei referências a ele no diário de dona Elita.

A batalha parte 1.p65 141 28/10/2010, 11:21

Em meados de outubro, Renato encarregou-se da defesa de uns prisioneiros da cadeia de Maranguape. Pelas anotações de dona Elita é impossível saber de que crimes eram eles acusados e em que consistiu a defesa. Apenas esclarece que o marido nada recebeu pelo trabalho, tendo mesmo que tirar do próprio bolso cerca de cem mil réis. Seria agradável ver dinheiro entrando para desafogo do orçamento doméstico, mas dona Elita contentava-se com a glória (mesmo não remunerada) do noivinho: "Tem tido formidáveis vitórias com seus presos infelizes e miseráveis da cadeia", anotou no diário, "é o ídolo de lá – chamam-lhe o Deus pequeno".

Em seguida, ele partiu para Iguatu, onde trabalhou na defesa de seis réus. Novamente é de lamentar que dona Elita não tenha esclarecido a natureza dos crimes de que eram acusados, exceto por se referir ao "caso Monteiro" como sendo "crime político". Ela estava mais preocupada em confessar sua aflição com a falta, em um ou outro dia, dos telegramas que o marido lhe enviava cotidianamente. Confessava a vontade de correr até Iguatu e falou, por fim, da vitória de Renato, conseguindo a absolvição de todos os réus, inclusive a de Monteiro, cujo prognóstico era de pena não inferior a trinta anos, "por perseguição política".

Aventou-se a possibilidade de Renato sair candidato a deputado federal. E ele não se fazia de rogado: portava-se como se em campanha. Discursou para lavradores e operários, deles recebendo homenagens. Não regateou crítica às oligarquias e ao poder abusivo dos "coronéis", colocando-se ao lado dos oprimidos.

Até que ponto era verdadeira sua vontade de candidatar-se a um cargo eletivo, impossível dizer. Não lhe faltavam relações para sair candidato, mas nunca o fez. Talvez o fato de estar na pequena cidade onde sua presença era um acontecimento, o tenha influenciado. E um cacique político local, Octaviano Benevides, prontificou-se a lançá-lo candidato. Mas a coisa não frutificou.

Ele se empolgava com a agitação política, que esquentaria ao longo de 1929, chegaria a níveis explosivos no carnaval de 1930, com as conturbadas (e fraudulentas) eleições presidenciais, desembocando no movimento revolucionário. Talvez por isso não procurou novas causas e aceitou o cargo de redator-chefe do jornal *A Pacotilha*, no Maranhão. No jornalismo podia militar politicamente. Embarcou para São Luís no final de fevereiro, deixando dona Elita em Fortaleza, cheia de aflições.

A batalha parte 1.p65 142 28/10/2010, 11:21

Muitos anos depois, em uma crônica, Josué Montello evocou Renato Vianna nesse período. Dizia o escritor: "Entre as recordações mais recuadas do meu passado, vejo-lhe o tipo franzino e desassombrado, em São Luís do Maranhão. E o que sei da sua pessoa, por esse tempo, basta para marcar-lhe o temperamento de homem de lutas". Alerta Montello ser possível que nas informações que lhe chegaram ao conhecimento, "a verdade se ache aureolada pela lenda", o que não acha relevante, pois "nós mesmos vivemos da imagem que os outros fazem de nossa pessoa ou de nossa existência". E seguem-se os fatos, nas palavras de Josué Montello:

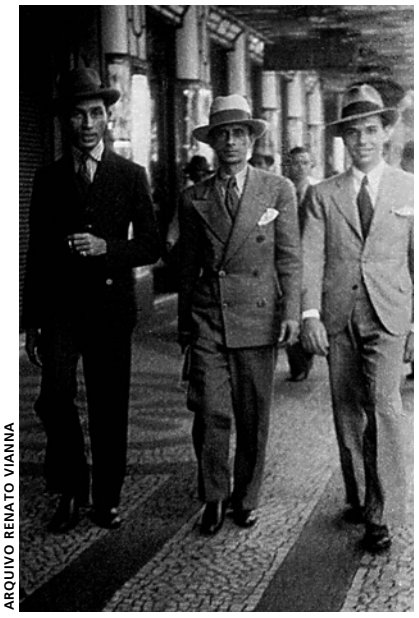
Ficou menos de um mês como redator-chefe do periódico, que era situacionista. Semanas de muita confusão, com Renato brigando pela publicação de artigos que influentes deputados vetavam. A tensão aumentava. Um dia, o jornal não circulou e Renato demitiu-se. Assumiu então a direção da *Folha do Povo*, jornal de Tarquínio Lopes Filho, que o deixava mais à vontade para escrever artigos desfavoráveis ao governo.

Em abril voltou ao Ceará apenas para liquidar as pendências e buscar a família. Mesmo feliz por estar novamente junto do noivinho, dona Elita não ocultava suas preocupações. A 4 de maio escrevia: "Renatinho está metido em grandes lutas, eu muito receosa. Mas sei que Deus e Terezinha estão conosco. Minha casinha é um mimo, mas não estou satisfeita com a vida agitada do meu amor".

Sempre incendiário, Renato fazia da redação a sua trincheira – termo que dona Elita prazerosamente escrevia no diário. Noticiou, a 26 de agosto, a saída de Renato da *Folha do Povo*: "(com) seu temperamento enérgico e independente, seu sangue impetuoso e ardente, não podia continuar ao lado de seu companheiro de trincheira, o doutor Tarquínio Lopes, que é um caráter fraco, incapaz de atitudes no forte das lutas".

Não foi apenas esse o motivo da sua saída: preparava-se para lançar, com o apoio de alguns "capitalistas", o jornal *O Povo*. Atirou-se de cabeça na empresa, até alugou imóvel. Mas os tais "capitalistas" não compareceram com o dinheiro. Lançou então um jornalzinho que circulava às quartas e sábados, intitulado *Meu Jornal*.

Solidários com Renato, os estudantes de direito de São Luís ofereceram-lhe uma festa no Cassino Maranhense. Entusiasmado com a solidariedade, Renato decidiu que em lugar de *O Povo* lançaria *O Povinho*, "jornal pobre, do pobre e para o pobre". Segundo Montello, "era de pequeno formato e quatro páginas apenas. Parecia mais um jornalzinho de colégio que



ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna e dois amigos, no Rio de Janeiro (por volta de 1927)

Homem de teatro e de jornal, Renato Vianna chegou a São Luís para dirigir um jornal que Aloísio Azevedo fundara com Vitor Lobato, em 1880 – *A Pacotilha*. Esse velho órgão da imprensa maranhense possuía um belo passado de lutas magníficas, além de ser uma espécie de baluarte da melhor tradição cultural da terra dos seus fundadores. / Na *Pacotilha*, Renato Vianna deixou um artigo famoso, com este título: 'Quatro Palavras' – e este texto: 'Deixo hoje esta redação'. / Nunca apurei a autenticidade desta notícia que me veio aos ouvidos no tempo das letras primárias. Mas creio que, verídico ou lendário, o episódio é suficiente para traçar o perfil de Renato Vianna, uma vez que o seu afastamento da direção de *A Pacotilha* correspondeu a uma decisão enérgica do seu gênio rebelde de homem acostumado a agir de acordo com as diretrizes da sua consciência.[4]

4. Josué Montello, "Renato Vianna e o Maranhão". *A Vanguarda* (RJ), 12 de dezembro de 1947.

A batalha parte 1.p65 143 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / POWALNY

Raul Roulien

uma gazeta de interesses sociais e políticos bravamente defendidos por seu diretor".

A 14 de setembro de 1929 saiu o primeiro número de *O Povinho*. A tiragem de quatro mil exemplares esgotou rapidamente. Mas a proeza não iria longe: sem dinheiro e com a saúde abalada, Renato não conseguiu manter a empresa.

No dia 20 de outubro, com dinheiro oferecido por amigos, embarcava com a família para o Rio de Janeiro. *O Povinho*, no entanto, tornara-se uma espécie de necessidade popular. Conta Montello: "Depois de tantos anos, vejo ainda os arredores do Largo do Carmo cheios de gente. O povo aguarda a saída do jornal de Renato Vianna. São quatro horas da tarde. Os jornaleiros saem das oficinas – e a multidão vai disputando os maços de *O Povinho*".

Mudou o cenário, mas não a intenção. No Rio estava em contato quase diário com seu cunhado, Cordeiro, amigo de Juarez Távora, e enfronhado nos círculos conspiratórios que preparavam a derrubada da Velha República. Andava atrás de capitalistas buscando apoio para fundar *O Bloco*, um "modesto jornal de ideias novas pregando uma nova política", no dizer de dona Elita. Mas os tempos eram difíceis. Com o *crack* da Bolsa de Nova York, o mundo capitalista mergulhou na recessão braba e o Brasil via sua maior riqueza – o café – perdida em montanhas de grãos que se desvalorizavam dia a dia. Assim chegou 1930, o ano decisivo para os destinos políticos da nação.

3

A 17 de janeiro, quando completava o segundo aniversário do lançamento da Caverna Mágica, Paschoal Carlos Magno foi visitar Renato e dona Elita. Recordaram a aventura e sonharam outras. Depois do encerramento da empresa, Paschoal dedicou-se ao projeto de criação da Casa do Estudante do Brasil. Estava no cargo de diretor artístico da Companhia Jayme Costa, mas a experiência da Caverna Mágica permanecia como o grande sonho de arte e de renovação.

Falaram, certamente, do brutal desaparecimento do companheiro Roberto Rodrigues, assassinado na redação do jornal de seu pai por uma mulher, Sylvia Seraphim, cuja vida particular servira a Mario Rodrigues para uma série de artigos sensacionalistas. Os traços firmes e expressivos de Roberto Rodrigues foram interrompidos; sua arte não amadureceria.

Paschoal e Renato começavam a década das grandes transformações sociais e culturais no Brasil lembrando o passado e encarando o futuro. Longe daquela casa em Santa Teresa[5],

5. A casa em que Renato morou nessa época ficava na rua do Aqueduto, 336, em Santa Teresa.

A batalha parte 1.p65 144 28/10/2010, 11:21

o guerreiro da quimera Heitor Villa-Lobos também sonhava sonhos iguais: acalentava a ideia de um grande projeto de "educação musical", para através do canto despertar o sentimento cívico do povo e, com esse sentimento, fazer surgir uma pátria iluminada, justa. Enquanto sonhava, Villa-Lobos traduzia amorosamente as paisagens brasileiras em sons: dava início às *Bachianas*.

Esse grupo de sonhadores impenitentes vivia a expectativa das enormes transformações que se anunciavam. E para elas cada um daria substancial contribuição: Villa-Lobos com o projeto de Educação Musical; Paschoal com a criação da Casa do Estudante do Brasil, junto de Ana Amélia, e, depois, do Teatro do Estudante; Renato com a instituição do Teatro-Escola e das Missões Dramáticas.

FUNARTE – CEDOC / DIVULGAÇÃO INACEN / NEY ROBSON

Heitor Villa-Lobos

4

A situação no Rio de Janeiro estava cada vez mais difícil e Renato decidiu voltar ao Ceará. Escreveu dona Elita: "Vai para o Ceará com planos políticos, para fazer política".

A viagem só foi possível graças à ajuda de amigos, que custearam as passagens. Toda a família, exceto o garoto Ruy, estava com problemas de saúde, o que agravava a situação. Mas algumas coisas boas aconteceram: chegando a Fortaleza, Renato foi nomeado professor de literatura no Ginásio. Abriu o escritório de advocacia e logo entrou a primeira causa.

Os pequenos sucessos davam-lhe ânimo, embora a situação doméstica se tornasse preocupante. Sobretudo pelo estado de saúde de dona Elita, como se constata na dramática anotação do diário, a 29 de abril: "Creio que entro hoje para a Casa de Saúde São Lucas para ser operada. Quis o destino tirar mais uma prova da minha paciência e resignação. (...) Vão arrancar-me o seio, o meu querido seio... Não faz mal; só quero que não me arranquem o coração para ter sempre forças para adorar meu Renatinho, tanto quanto ele tem sabido merecer até hoje".

A cirurgia realizou-se a 30 de abril. Não sobreveio inflamação e a convalescência foi tranquila. Dez dias depois dona Elita recebeu alta.

A vida continuava, de toda maneira. Além da drástica cirurgia, atormentou o casal a perda de parentes: um irmão de dona Elita, o Almeida, e um tio de Renato, o Gonzaga.

A despeito desses golpes, Renato não esquecia o propósito que o levou de volta ao Ceará: o de fazer política. Fazer política, nessa época, se traduzia em simplesmente conspirar.

A batalha parte 1.p65 145 28/10/2010, 11:21

Desde a vitória da Concentração Conservadora sobre a Aliança Liberal nas eleições de março, os movimentos conspiratórios alastraram-se por toda parte. Enquanto a Concentração Conservadora, que elegeu Júlio Prestes, prometia manter o corrupto aparelho do Estado e sua base de sustentação (a política dos governadores), a Aliança Liberal, lançada por Antônio Carlos e representada pelo candidato a presidente Getúlio Vargas, ampliava o leque de coligações: embora levantasse bandeiras reivindicatórias dos "tenentes", arrolava nas suas fileiras velhos oligarcas (como Epitácio Pessoa e Artur Bernardes) e os liberais de São Paulo, representantes da nova elite econômica. Se a Concentração Conservadora procurava manter o que já não se sustentava, pela própria dinâmica da história, a Aliança Liberal abrigava forças antagônicas que fariam a história, mas começando pela própria implosão do partido.

Os aliancistas queriam ter como líder o mítico "Cavaleiro da Esperança", Luís Carlos Prestes. Mas ele se tornara marxista e, do seu exílio em Buenos Aires, respondeu ao convite com um manifesto, afirmando que mais uma vez os interesses do povo eram sacrificados na luta entre os interesses contrários de duas correntes oligárquicas apoiadas pelo imperialismo internacional. A independência nacional, do seu ponto de vista, só poderia ser levada a efeito pela insurreição de todos os trabalhadores e a socialização das terras e do trabalho. O manifesto provocou ruptura entre os "tenentes". A liderança tenentista na Aliança ficou, então, com Juarez Távora, para quem a excelência de um regime deveria se basear na representação proporcional de todas as classes.

Tal embate ideológico dava-se no plano mais elevado do movimento que sucedeu às eleições de março. Na prática, porém, valiam os atos conspiratórios estimulados pela raposa das Alterosas, Antônio Carlos, em estreita ligação com os gaúchos chefiados por Getúlio, Oswaldo Aranha e Flores da Cunha.

Enquanto isso, na Paraíba, uma guerra civil se esboçava. Já às vésperas das eleições dera-se o "Levante de Princesa", no alto sertão paraibano, quando o "coronel" José Pereira reuniu dois mil homens armados para enfrentar o pelotão enviado por João Pessoa a pretexto de garantir as eleições. Longe de ser gesto isolado, fruto dos humores do "coronel", o Levante foi apoiado (e armado) pela Concentração Conservadora. Finalmente, o assassinato de João Pessoa foi o estopim da Revolução.

As sendas conspiratórias incluíam o assassinato como forma de eliminar antagonismo, especialmente nos estados do Norte e Nordeste, dominados pelos truculentos "coronéis",

A batalha parte 1.p65 146 28/10/2010, 11:21

donos de terras e de gentes. No dia 12 de junho, Renato Vianna quase foi vítima de um desses radicais "cala a boca". Estava na redação da *Gazeta de Notícias* conversando com Antônio Drummond, diretor do jornal, quando entraram dois homens e descarregaram seus revólveres sobre Drummond. Aturdido, Renato correu para amparar o companheiro e quase foi atingido pelo último disparo.

As ligações de Renato Vianna com importantes figuras do movimento revolucionário; sua postura intransigente de combate à política dos oligarcas; suas ideias socializantes – imprecisas, mas afinadas com reivindicações tenentistas –, tudo concorria para que ele se manifestasse em artigos jornalísticos como um subversivo. Conservava-se, de resto, o "revolucionário boêmio", e, como tal, individualista (sua grande e jamais solucionada contradição: como conciliar individualismo e socialismo?).

Outro aspecto contraditório era a sua relação amistosa com o presidente do estado do Ceará, doutor Mattos Peixoto, enquanto assumia publicamente o papel de opositor do governo. Pesavam aí, sem dúvida, os laços de amizade de dona Elita com a primeira dama, dona Violeta Peixoto. Aliás, depois do episódio na redação da *Gazeta de Notícias*, dona Elita entrou em pânico e não titubeou em procurar dona Violeta pedindo "uma comissão para mandar Renato ao Rio". Argumentava, no diário, que "o Ceará cada dia torna-se mais inabitável". A primeira dama foi sensível ao preito, mas só poderia organizar essa ida à capital federal alguns meses depois. E dona Elita permanecia com o coração na mão.

5

Renato andava saudoso do teatro e decidiu montar a adaptação do romance de José de Alencar, *Senhora*[6]. Normalmente a volta ao teatro preocuparia dona Elita, mas, desta vez, a tranquilizou: Renato teria muito trabalho com o elenco de atores inexperientes e isso o afastaria de lugares perigosos, como redação de jornal.

Depois de um mês de penosos ensaios, *Senhora* estreou no Teatro José de Alencar, a 28 de agosto. Foi um sucesso. Choveram pedidos de reapresentação, o que se realizou dois dias depois, com igual êxito. Era como se o teatro chamasse Renato de volta. Nesse momento, chegou a Fortaleza a Companhia de Comédias, de Raul Roulien. Amigo e admirador de Renato, Roulien tinha no repertório *Abat-Jour* e decidiu fazer dupla homenagem ao autor: levar a peça com ele no principal

6. Em 1932, a adaptação teve sua estreia profissional pelo Teatro de Arte. O texto perdeu-se.

A batalha parte 1.p65 147 28/10/2010, 11:21

papel. Apesar de doente, Renato aceitou envaidecido e teve o prazer de representar para o público cearense com uma das principais companhias do país.

Depois dessas emoções, submeteu-se a um tratamento com o doutor Pedro Sampaio. Mas o teatro continuava a chamá-lo. Desta vez através da Sociedade Cearense de Cultura Artística, que solicitou ao presidente Mattos Peixoto a criação do cargo de "diretor artístico" no Teatro José de Alencar, para Renato Vianna. O presidente enviou projeto de lei à assembleia criando e provendo o cargo.

Os ventos sopravam favoravelmente e, sem ter premeditado, Renato estava no limite da realização de um sonho: ter condições para levar avante um trabalho contínuo no teatro. Tal expectativa o entusiasmava. Tratou de preparar um novo espetáculo. Montaria *A Última Encarnação do Fausto*. Até dona Elita via com otimismo o projeto e aceitou de bom grado o papel de Ilda. O primeiro ensaio foi marcado para o dia 3 de outubro e de fato se realizou. Mas foi o primeiro e único: naquele dia arrebentava o movimento revolucionário.

No dia 7 a Revolução atingiu Fortaleza. Anotou dona Elita no diário: "Virá um Brasil novo ou o mesmo, com os mesmos homens e defeitos? Depuseram o presidente Mattos Peixoto e fizeram-no embarcar com toda a sua comitiva. O exército está todo revoltado".

As manobras articuladas entre Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba traziam de volta às armas os quadros tenentistas, obtendo apoio da população civil. O comando geral das tropas insurretas dos Estados do Norte coube a Juarez Távora. Pouca resistência encontravam pelo caminho. E quando a encontravam, como ocorreu no Recife, a população aliava-se aos revolucionários minando assim os esforços dos governos renitentes.

Fortaleza foi tomada pelos revoltosos a 7 de outubro e o irmão de Juarez Távora, Fernandes, assumiu o governo provisório do Estado e fechou a Assembleia Legislativa. Dia seguinte, convidou Renato Vianna para o cargo de secretário do governo. Assim era reconhecido o envolvimento do dramaturgo com a Revolução. Não haveria mais o cargo de "diretor artístico" no Teatro José de Alencar. Mas algo de muito maior importância estava acontecendo: a Revolução, que derrubando as oligarquias abria perspectivas para a construção de um país melhor. Renato entregou-se ao trabalho.

Mas o convívio direto com o poder logo o decepcionou. Dia 11, dona Elita escreveu no diário: "O governo provisório tem feito coisas sem nexo. Não sei se por falta de prática ou por-

A batalha parte 1.p65 148 28/10/2010, 11:21

que não haja um programa revolucionário". E a decepção tinha fundamento: Fernandes Távora reabriu a Assembleia Legislativa. Prováveis cálculos políticos respaldariam a decisão, mas Renato não os admitia como legítimos nem éticos. Era notório o acúmulo de fraudes nas eleições que colocaram aqueles deputados no poder, e uma das bandeiras da Revolução era a moralização do aparelho do Estado. Indignado, Renato pediu exoneração do cargo de secretário.

Seu gesto provocou certos temores no governo provisório. Segundo dona Elita, "vários tenentes revoltosos" foram à sua casa apelar para que Renato reconsiderasse, pois dissidências, nesse momento, enfraqueceriam a causa revolucionária. E a situação era mesmo delicada. Alguns estados, entre os quais o Rio de Janeiro, não haviam se rendido e Washington Luís continuava presidente da República. Frente a essas ponderações Renato voltou atrás e reassumiu a secretaria.

Aceitou também o cargo de diretor de redação do jornal *O Ceará*, entrando logo em choque com o diretor-proprietário por causa de um artigo em que tentava a conciliação do jornal com o arcebispo de Fortaleza. Este havia lançado uma maldição sobre *O Ceará* e todos os que o lessem. Renato começava, com esse artigo, a pregar a necessidade de conciliação e de abnegação que marcou suas peças "pós-Revolução". Do seu ponto de vista, a "nova pátria" devia nascer do respeito mútuo e da fraternidade, pondo fim às arbitrariedades e à lei do mais forte. Fazia ver ao arcebispo, em termos bastante eclesiásticos, que somos pó e apenas pó. O arcebispo comoveu-se e enviou carta a Renato retirando a tal maldição. Mas o diretor-proprietário, inimigo político do prelado, publicou nota irada, declarando que não queria perdões nem concordava com as ideias do diretor de redação. Sentindo-se insultado, Renato demitiu-se.

Continuou secretário do governo enquanto arquitetava meios de fundar um jornal, para desespero de dona Elita: "Jornais", escreveu ela, "só me têm dado dissabores na vida."

Dia 24 de outubro, dona Elita relatou a euforia popular com a deposição de Washington Luís: "A cidade de Fortaleza ficou em festa. Um delírio indescritível. Ninguém poderá fazer ideia do formidável entusiasmo que empolgou a multidão". Renato estava também empolgado, mas sentia-se desconfortável na burocracia. Continuava arquitetando o lançamento do jornal, *Pátria Nova* – título que encerrava sua ideologia e sua esperança. Dia 25 de novembro, a pretexto de um incidente com o cunhado de Fernandes Távora, abandonou de vez o cargo de secretário e passou a trabalhar apenas no lançamento do jornal, o que aconteceu a 7 de dezembro.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Dona Elita

A batalha parte 1.p65 149 28/10/2010, 11:21

Pátria Nova obteve sucesso imediato, esgotando edições. Mas também a saúde de Renato estava esgotada. O médico aconselhava-o a sair de Fortaleza para evitar a morte. Passava dias ausente da redação, escrevendo os artigos na cama. E nesses artigos não poupava os deslizes do governo provisório. Evitando confronto direto, Fernandes Távora pediu a mediação de Teófilo Cordeiro: que solicitasse ao genro um pouco de moderação. Renato tinha grande apreço ao sogro, seu permanente companheiro de lutas políticas. E em consideração a ele abandonou o jornal, já que moderar suas opiniões era impossível.

Deixando o jornal, entregou-se ao regime de injeções, fortificantes e dietas alimentares receitado pelo doutor Adalberto Studart. Passou o mês todo de cama. Nesse tempo meditou sobre religião. O tema vinha-lhe à cabeça desde o episódio de *O Ceará* versus arcebispo. Poucos dias depois do incidente foi procurá-lo um amigo que há muito não via e que se convertera ao catolicismo. Conseguiu levar Renato ao confessionário e à comunhão. Passavam horas inteiras conversando. Dona Elita via tudo aquilo inquieta. Escreveu no diário: "Queria ver meu marido um católico, mas não um católico de manual sobre a mesa, a orar a toda hora". Para seu alívio, o amigo desapareceu e Renato voltou ao normal. Ele não se tornara carola, mas a religião tomou vulto entre suas preocupações e viria a marcar sua obra. À sua maneira, tornou-se um escritor católico.

Já convalescente, via-se sem emprego e sem perspectivas. Poderia reabrir o escritório de advocacia, mas já estava farto daquele ambiente: queria voltar para o Rio. Em fins de março apresentou no José de Alencar uma remontagem de *Senhora*. Pareceu-lhe tudo muito acanhado. Também o teatro era difícil de vingar naquela terra. Começou então a preparar seu retorno ao Rio de Janeiro. Iria sozinho: a condição financeira não permitia a mudança de toda a família.

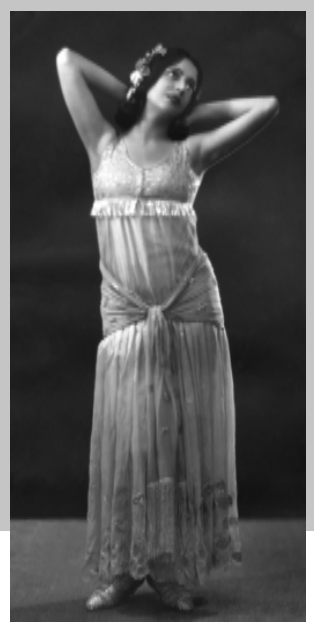
Foi ao palácio do Urubu comunicar a Fernandes Távora sua decisão de deixar Fortaleza. Um gesto cordial e político. Convidou-o também para uma conferência que faria no Teatro José de Alencar despedindo-se da cidade.

A conferência foi realizada dia 17 de maio, com a presença do governador provisório, autoridades civis e militares e figuras de destaque social. A essa plateia Renato falou sobre um tema que muito o vinha preocupando: *A Revolução e a Igreja ou Comunismo e Cristianismo*.

Dia 27 de maio, a bordo do navio Almirante Jaceguay, voltava ao Rio de Janeiro.

A batalha parte 1.p65 150 28/10/2010, 11:21

Poética do perdão e da renúncia



1

Dona Elita confessava ao seu diário ter a esperança de que, no Rio de Janeiro, Renato voltasse a advogar ou conseguisse bom emprego abreviando ao máximo a separação. Vã esperança: o teatro o desviou da busca de empregos e este seria o maior período de separação do casal.

Depois de uma semana a bordo do "Almirante Jaceguay", Renato desembarcou no Rio, a 6 de junho, com nova peça teatral em andamento e a determinação de, mais uma vez, tentar o teatro. A viagem pela Costeira possibilitou-lhe reflexões sobre o turbulento período vivido em Fortaleza. Quando o vapor fez escala em Recife avistou-se com Samuel Campello, que só falava de teatro e estava completamente envolvido com o grupo Gente Nossa, que fundara há menos de dois anos. O idealismo de Campello, que tinha em Renato o exemplo da luta e o chamava de mestre, dele solicitando opiniões e orientações, foi reavivando o seu próprio idealismo.

Continuando a viagem, do convés contemplava a crista brilhante das ondas e aquele oceano era um amplo caminho para outros continentes. Caminho para a Europa do grande teatro, dos teóricos da moderna encenação, cuja obra ele tentava decifrar nas revistas e livros especializados. O oceano o separava (e o separaria sempre) daquele teatro do sonho. Mas, voltando-se, num despropósito de luz via a costa brasileira. Estas paisagens amadas, que faziam o coração pulsar mais forte e o enchiam de felicidade – estranha felicidade, sem outro

A batalha parte 1.p65 151 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Dulcina de Moraes

motivo senão a certeza de que aquelas paisagens se desdobravam em outras, infinitamente, e nelas habitava seu povo. A esse povo ele queria servir através do teatro. Para servir a esse povo sempre lutou por teatro digno, honesto e empenhado, capaz de educar e ajudar esse povo a se libertar dos preconceitos e da ignorância. Um teatro que contribua com o povo, agitado pela Revolução, a encontrar os caminhos para a construção de uma nova pátria, uma pátria melhor, mais justa e mais feliz.

Recordava as atividades burocráticas com as quais pensou servir à Revolução. Nada disso: aquele não era o seu *front*. Mas o teatro sim. No palco, escrevendo, dirigindo atores, impondo novo sistema ético e experimentando novos meios estéticos é que poderia servir à Revolução. Ao desembarcar no Rio trazia o espírito armado para novas batalhas e na bagagem o texto de *A Última Conquista*, quase terminado.

2

Poucos fatos dignos de nota aconteceram no teatro carioca desde o colapso da Caverna Mágica. Continuavam a subir e a descer as comédias ligeiras. Aliás, subiam e desciam como nunca, já que o "teatro por sessões" passara a ser a norma em todas as companhias, havendo as que realizavam quatro sessões por dia. Geralmente poucos espectadores em cada sessão, já que o público continuava refratário. Atores organizavam e desfaziam a todo momento companhias mambembes. Tudo contribuía para o declínio qualitativo das produções. A necessidade de atrair o público colocava em cartaz peças que, através de grossuras, faziam cócegas na plateia. Nunca descera tanto a qualidade literária em nosso teatro!

Uma tentativa de renovação dramatúrgica ocorrera em fins de 1928 com a estreia do jornalista Brasil Gerson como autor teatral. Sua peça *Maldito Tango* foi montada por Jayme Costa, primeiro em São Paulo e depois no Rio de Janeiro. Assim descreveu Brasil Gerson o seu processo criativo:

> Fui escrevendo as cenas como se não houvesse uma técnica teatral preestabelecida. Apareceu-me na imaginação um personagem. Este encontrou-se com outro. Estavam aí ele e ela. Mais tarde veio o outro. Foram os três andando. Foram encontrando outras pessoas no caminho. Essas pessoas foram entrando para a peça.[1]

É clara a influência de *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, de Álvaro Moreyra. E influências de Renato Vianna faziam-se também sentir nos elementos cênico-narrativos da peça. Diz o autor:

> No *Maldito Tango* só entra o essencial, só se vê o essencial. Há síntese e imprevisto. A cenografia tem uma relação muito direta com a ação. O efeito de luz frisa o valor da cenografia. Uma passagem de dez minutos num apartamento de hotel, onde a plateia sente quatro estados d'alma diferentes, é colorida quatro vezes.

A peça fez algum sucesso de público, dividiu a crítica e perdeu-se em meio à volumosa produção de comédias ligeiras.

Outro fato digno de nota foi a tentativa de Mário Nunes em dar continuidade à ideia da criação de um "teatro de elite". Reunindo "senhoras e senhoritas, homens e rapazes da soci-

1. *40 Anos de Teatro*, v. 3, p. 108.

A batalha parte 1.p65 152 28/10/2010, 11:21

edade", Mário Nunes fundou, em 1930, o Teatro da Gente Nova. Do Teatro de Brinquedo importou o critério do espetáculo de variedades, com números de drama, de comédia, poemas, músicas e danças. Da Caverna Mágica importou a "consciência do ofício" como base do projeto: "Aos espetáculos será dada uma organização nitidamente teatral, de modo a familiarizar os participantes com os hábitos, as praxes, as regras, as leis que regem a arte, a profissão, o ofício"[2].

O Teatro da Gente Nova obteve adesão de figuras como o cenógrafo Hipólito Colomb, o ensaiador Eduardo Vieira e o escritor Álvaro Moreyra. Entre as "senhorinhas" que nele estreavam, no futuro próximo duas alcançariam grande projeção: a bailarina Eros Volúsia, que introduzia ritmos e movimentos brasileiros no balé, e a cantora Gilda de Abreu, que se tornaria primeira-dama da opereta nacional, além de escritora e cineasta. Instalado no Teatro Lírico, o Teatro da Gente Nova não sobreviveu a dois programas.

Fora esses cometimentos, o teatro permanecia naufragado na luta pela sobrevivência com o uso das velhas armas, sem inquietações artísticas. Mesmo as conferências de Bragaglia sobre as tendências da moderna encenação, realizadas no Rio de Janeiro, pouco interesse despertaram no meio teatral. Por outro lado, Oduvaldo Vianna regressou da sua primeira viagem a Hollywood, fez palestra sobre cinema falado e organizou em São Paulo, com Abigail Maia, a Companhia Brasileira de Espetáculos Modernos. Mas demoraria algum tempo para Oduvaldo tentar a síntese do cinema com o teatro no nível da linguagem cênica[3].

De modo que Renato encontrava o meio teatral como o deixara há três anos. Os mesmos problemas, os mesmos vícios. Só um pouco mais pobre. E seu regresso foi saudado por todos. Tanto nos saraus que Gilka Machado organizava em sua casa, com afluência de figuras das letras, quanto nos bastidores de teatros onde companhias improvisadas tentavam a sorte, a volta de Renato era o assunto do momento. Jantares, encontros, homenagens mais e mais o aproximavam da ribalta. Logo os jornais começaram a noticiar a montagem da sua mais recente peça, *A Última Conquista*, pela Companhia Procópio Ferreira.

3

Desde 1928, quando Leopoldo Fróes, amargurado e desiludido com o público que o abandonava, resolveu instalar-se em Portugal, Procópio passou a ser o senhor da cena brasileira.

FUNARTE – CEDOC

Eros Volúsia

2. Idem, p. 159.

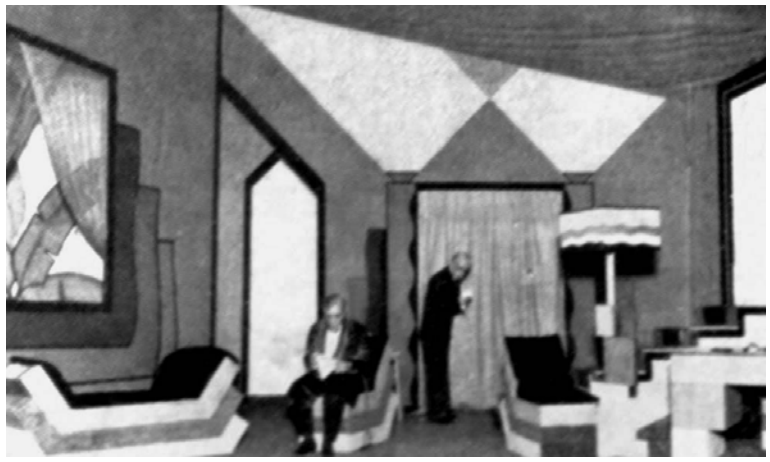
3. O cinema falado era a grande sensação da época. Oduvaldo Vianna acreditava que as técnicas cinematográficas contribuiriam para maior divulgação do teatro, das obras dramáticas e dos artistas. Na comédia *Amor* (1934) utilizou na narrativa cênica recursos provenientes do cinema.

A batalha parte 1.p65 153 28/10/2010, 11:21

Renato Vianna é o escritor que faltava no meu repertório; da sua obra admirável eu só conhecia o que ele escrevera para os outros. Chegou quando Deus me inspirou o empreendimento galhardamente conseguido desta campanha pelo ressurgimento do teatro nacional. O sonho não era só meu, era dele também e Renato escreveu, então, para mim, a comédia-padrão que intitulou "A Última Conquista".[4]

E o velário do Trianon descerra-se perante uma plateia repleta e elegante. Era a simpatia de Procópio Ferreira e era o prestígio do talento encantador de Renato Viana, o autor de "A Última Conquista", que atraíam aquela gente não só elegante, mas também intelectual. No teatro havia figuras bem representativas das nossas letras e das nossas artes.[5]

A peça de Renato Vianna, "A Última Conquista", levou ontem ao Trianon o público distinto do Municipal. Esse fato é um índice curioso e prova que o teatro brasileiro, quando verdadeiramente teatro, pode interessar à nossa alta sociedade.[6]



ARQUIVO RENATO VIANNA

A Última Conquista, pela Companhia Procópio Ferreira

Na sua rápida e inexorável decadência, Fróes via aquele comediante baixinho e feinho disputar o espaço com inegável talento e perspicácia empresarial. Abandonando a raia, Fróes deixou todo o campo ao concorrente.

A tática de Procópio sempre foi "dar ao público o que o público quer". Mas, de vez em quando, era necessário colocar em cena autores respeitados pelos intelectuais, ainda que com algum prejuízo de bilheteria, para obter o respeito dos principais cronistas. Isto explica, em parte, a escolha do texto de Renato Vianna, então reconhecido pela maioria como um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, senão o mais importante. De outra parte, a escolha se explica pelas circunstâncias históricas: a Revolução reacendeu o nacionalismo e isso deu o mote a Procópio. De uma hora para outra ele virou paladino da reconstrução do teatro nacional. Seu repertório em 1931 apresentava quase só autores brasileiros e, às vésperas da estreia de *A Última Conquista,* Procópio declarou a um jornalista:

A estratégia publicitária de Procópio não falhou. Todos os jornais concediam generosos espaços à montagem que traria de volta o polêmico Renato Vianna. Repetia-se a mesma onda que antecedera a estreia de *Gigolô*, em 1924. Mas, ao contrário de Fróes, Procópio não se aborreceu com tanto incenso atirado sobre o autor: ele mesmo não hesitava em rasgar sedas para Renato que, afinal, era seu trunfo publicitário. Dessa maneira, a peça estreou a 11 de agosto, no Trianon, com todo mundo declarando amor a todo mundo e a imprensa derramando elogios por todos os lados. Na plateia estava a nata da intelectualidade e da sociedade carioca, como se verifica nas crônicas:

Outro cronista vê nisso um sinal para os realizadores teatrais:

O conjunto de fatores positivos tornou a estreia de *A Última Conquista* o grande acontecimento social e artístico do

4. Não assinado, "Algumas Palavras de Procópio sobre ´A Última Conquista´". Recorte sem data e sem nome do veículo. Arquivo Renato Vianna.
5. Mário Domingues, "A Última Conquista, no Trianon". *Diário da Noite* (RJ), 12 de agosto de 1931.
6. Coluna "Bric-a-Brac", não assinada. *Diário da Noite* (RJ), 12 de agosto de 1931.

A batalha parte 1.p65 154 28/10/2010, 11:21

teatro carioca em 1931. Arriscando num "empreendimento de arte", de retorno incerto, Procópio acertou o alvo: a intelectualidade elogiou-lhe a escolha e a plateia não ficou vazia. Em todas as sessões a casa estava lotada.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna e
Procópio Ferreira

4

A Última Conquista espelha a nova atitude de Renato Vianna em face da sociedade. Se nas peças anteriores, dedo em riste, apontava a hipocrisia do patriarcalismo e as decorrentes perversões sociais, nesta prega a renúncia em favor do próximo e exalta os nobres sentimentos, a fraternidade e a piedade. Um teatro já não de denúncia, mas de elevação moral, que, do ponto de vista de Renato, era o teatro que a nova realidade histórica, inaugurada com a Revolução, solicitava. Ele mesmo enfatizava tal transformação:

> A minha peça é, realmente, a história da minha "última conquista"... Oh, não se assuste! Não se trata de nenhuma conquista galante, mas da amargurada conquista de mim mesmo pela renúncia aos ideais irrealizáveis. Obra de perdão e piedade, de arrependimento e resignação, começa ela a fase renovadora e construtora do meu teatro, que tinha sido, até ontem, uma arte sem finalidade, de puro exaltamento das paixões e dos sentidos, sem atender ao equilíbrio, à harmonia que deve predominar na consciência humana.[7]

Conta a história de Borba Neto, escritor que chega aos cinquenta anos solteiro, tendo provado da vida todas as delícias com um sem número de mulheres. Pela primeira vez uma mulher (Mary) o dispensa. Na realidade o troca por Jorge, jovem secretário de Borba Neto. E, de repente, o escritor toma consciência da incontornável realidade: está envelhecendo. Decide, então, dar novo rumo à vida. Trazia sufocado um sentimento afetivo por Myrza, moça que datilografava os seus originais, a quem acolhera ainda menina, protegendo e educando. Deixa aflorar esse sentimento e lhe propõe casamento. Ela, movida pela gratidão, aceita o pedido e, com sofrimento, desfaz o namoro que iniciara com o mesmo Jorge. Por uma indiscrição de Gertrudes, criada tão antiga na casa que já é parte da família, Borba Neto descobre que está interferindo nos planos do jovem casal. Retifica a situação, que levaria ao erro do matrimônio não por amor, mas por gratidão, e promove o casamento de Myrza e Jorge. Foi uma renúncia dolorosa, pois estava apaixonado pela moça. Sacrificando o egoísmo pela felicidade dos jovens, Borba Neto encontra a paz interior e nota que a renúncia possibilitou a conquista de si mesmo. Dez anos depois, Myrza o procura: Foi abandonada por Jorge que, finalmente, resolveu ficar com Mary, a antiga amante. Mesmo assim, Borba Neto entende acertada aquela renúncia que possibilitou a Myrza e Jorge uma experiência de vida. Recebe-a comovido. Ela volta a datilografar os seus textos, e ele sente que lhe tem a ternura de pai e não de amante.

É um melodrama, mas sem os arroubos grandiloquentes das peças anteriores. Dominando a técnica melodramatúrgica, ele lida com os clichês como se fossem dados originais.

7. Não assinado, "O que Renato Vianna nos Disse sobre sua Nova Comédia". *Correio da Manhã* (RJ), 5 de agosto de 1931.

A batalha parte 1.p65 155 28/10/2010, 11:21

ARQUIVO RENATO VIANNA

Darcy Cazarré, Procópio e Delorges
Caminha ensaiam *A Última Conquista*

As emoções brotam com facilidade e se desenvolvem discretamente. Sussurros em lugar de gritos, contenção em vez de expansão sentimental. As ocorrências são antes insinuadas do que expostas em torrentes verborrágicas, como era hábito então. Emoções delicadas que vão recolocando as coisas nos seus lugares e deslindando o cenário interior de Borba Neto.

A delicadeza das emoções não oculta o anacronismo da peça. A crítica em peso aplaudiu o trabalho de Renato, mas, aqui e ali, entre rasgados elogios, surgem reparos. Anacronismo que Mário Nunes, por exemplo, reconhece e aplaude:

> Na temporada paulista a peça foi criticada por Guilherme de Almeida, que nela só encontrou esse defeito, o anacronismo.

Vista na perspectiva de hoje, *A Última Conquista* parece ambígua ao exagero: são anacrônicas sua linguagem, sua temática, sua abordagem e, mesmo assim, é "moderna" pelo tratamento dramatúrgico que valoriza o subtexto, a ação interior, a estrutura psicológica dos personagens.

5

Renato Vianna encontrou Procópio Ferreira num momento de nacionalismo explícito e pretensões renovadoras. Renovação que começava pelo estilo da representação, abdicando dos estereótipos em favor da interiorização do personagem. Anotou Alberto de Queiroz que o papel de Borba Neto não fora evidentemente escrito para Procópio, mas que ele "desempenhou com discreção, o que é muito para um ator que vem de fazer

"A Última Conquista" é bem uma *romanza* como a denominou o autor; uma *romanza* em tom menor, evocadora de sentimentos melancólicos, ternos e bons, entre gente de belo estofo moral e alta sensibilidade. Por isso mesmo é assim seu caráter acentuadamente passadista, não possui a trepidação, a maldade ou crueza inconsciente da alma humana do momento que passa. (...) O defeito maior da comédia é, exatamente, essa sua grande qualidade. Fere do princípio ao fim a mesma nota, quase nada caminha e seus cinco personagens falam todos a mesma linguagem, todos bons, amorosos e amoráveis. O público se deixa embalar e sai do teatro como se tivesse despertado de um lindo sonho, passado em um mundo melhor.[8]

Apreciando a peça no seu mérito, na sua intenção, na sua "verdade", já não podemos ter a mesma opinião favorável que a sua técnica sóbria inspira. Com isso não queremos dizer que "A Última Conquista" seja uma peça má. É apenas uma peça inatual, fora do sentido e das tendências do teatro do nosso tempo. Embora tenha sido escrita recentemente, é uma peça de antes da guerra. Não da Grande Guerra, é claro. Mas da guerra de 1870. É uma peça romântica. E é como tal que deveria ser julgada, se nos fosse possível fazer abstração desse critério do tempo, a que toda obra de arte está sujeita. Se tivéssemos de fazer a crítica do original de Renato Vianna muitos anos antes, não hesitaríamos em apontá-la como obra de singulares qualidades, quase perfeita no seu gênero. Hoje, contentamo-nos em dizer que é um lindo anacronismo teatral.[9]

8. Mário Nunes, "A Última Conquista". *Jornal do Brasil* (RJ), 12 de agosto de 1931.
9. Guilherme de Almeida, *A Última Conquista* pela Companhia Procópio Ferreira. *Diário de S. Paulo* (SP), 31 de outubro de 1931.

A batalha parte 1.p65 156 28/10/2010, 11:21

uma série de papéis exuberantes"[10]. Para L., do *Jornal do Commércio*, "na galeria de criações" de Procópio, "Borba Neto fica sendo um tipo à parte, superiormente realizado"[11]. Enquanto Guilherme de Almeida estende a observação para toda a Companhia: "Representando assim uma comédia tão fora do estilo geral do seu repertório, o elenco provou as suas raras virtudes de adaptação artística. Procópio fez seu papel com discrição e sutileza verdadeiramente dignas de nota"[12].

Mas a tentativa renovadora alcançava outros aspectos da encenação, certamente por insistência de Renato Vianna. Um exemplo: ele disse ao *Correio da Manhã* que era "necessário um cenário inteligente, subjetivo, de intenções, como a cenografia moderna preconizada por Gordon Craig"[13]. Para essa difícil missão, Procópio contratou um artista plástico em evidência, Lula Cardoso Aires, que revelou ideias bastante próprias de cenografia.

Não se requeriam grandes lances imaginativos para ambientar a peça. Era o famoso "gabinete" representando uma sala da casa de Borba Neto. E Lula não fugiu ao conceito do "gabinete", mas o criou com requintes extravagantes, de quem se impressionava com as novidades lançadas pela Bauhaus. Telões pintados com fartura de traços pretos; simetrias em branco e cinza; entradas falsas; cortinas sobre telas indicando portas e janelas. O mobiliário especialmente criado para a peça seguia a mesma "linha Bauhaus": divãs e poltronas constituídos por volumes sobrepostos; escrivaninha também composta por módulos simétricos; *abat-jour* de pé cuja cúpula parecia uma caixa... Tudo em branco, preto e cinza. Extravagância que muito impressionou os críticos, mesmo Guilherme de Almeida, que comentou: "Delicioso cenário de Lula". Apenas L. fez uma observação pertinente, porém insegura: "O cenário único da peça – em casa de Borba Neto – tem apenas um defeito: não pode ser admitido como ambiente dum homem, dum espírito daqueles. No mais, talvez esteja certo"[14].

Marcos André registrou na sua coluna que "o primeiro ato impressionou admiravelmente pela sua feição moderna e pela magnífica *mise en scène* e pelo soberbo efeito de luz"[15], noticiando desta maneira que também a iluminação foi motivo de cuidados especiais.

Fica evidente a teimosa interferência de Renato na encenação, quer em termos das relações cênicas, quer no âmbito das interpretações. Mas, a exemplo do seu personagem Stello, Renato martirizava-se na busca da forma reveladora da nova ideologia, sem perceber que invertia as coisas: precisaria

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Gilda de Abreu

10. Alberto de Queiroz, "A Última Conquista, original de Renato Vianna no Trianon". *O Jornal* (RJ), 12 de agosto de 1931.
11. L., coluNa Theatros e Música. *Jornal do Commércio* (RJ), 12 de agosto de 1931.
12. Guilherme de Almeida, artigo citado.
13. Não assinado, "O que Renato Vianna disse...". *Correio da Manhã* (RJ), 5 de agosto de 1931.
14. L., coluna Theatros e Música. *Jornal do Commercio* (RJ), 12 de agosto de 1931.
15. Marcos André, coluna "Na Sociedade". *Diário da Noite* (RJ), 21 de agosto de 1931.

A batalha parte 1.p65 157 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Jayme Costa, Armando Rosas, Lígia Sarmento,
Cora Costa, Tamir Moema e o ensaiador João Barbosa,
um dos elencos de *Divino Perfume*

estabelecer um sistema para, através dele, chegar à nova forma. Homem do seu tempo, estava marcado pela cultura que desejava ver por terra.

Os melodramas anteriores faziam vigorosa contestação ao sistema ético vigente, dando realce à hipocrisia das relações familiares na sociedade patriarcal. Mas nos textos escritos sob o ânimo despertado pela Revolução, na poética do perdão e da renúncia, aqueles valores contestatórios desaparecem e diluem-se as tentativas de teatro psicológico. Se *A Última Conquista* foi considerada anacrônica por vários críticos, *O Divino Perfume,* que a Companhia Jayme Costa montou em seguida, ainda mais o seria. Mesmo Mário Nunes, admirador confesso de Renato, lamentou o que entendeu "retrocesso":

> *O Divino Perfume* é, na verdade, o texto que encenou em 1928, no Teatro José de Alencar, com o título de *O Amor vencido* – apenas adaptou-o às circunstâncias do pós-revolução. Já naquela época dava início à poética do perdão e da renúncia como pregação política em favor da anistia aos revolucionários de 1922 e 1924. Objetivo confessado no discurso que fez no Teatro João Caetano, quando a peça estreou profissionalmente:

Nem a "finalidade política" fica tão evidente, nem a "condição estética" da peça ganha com o posicionamento político do autor. Pelo contrário: não sendo claramente formulado nem suficientemente fundamentado esse posicionamento não lhe dá matéria apropriada para atingir os dois objetivos – o político e o estético.

O Divino Perfume conta a história de dois irmãos que se apaixonam pela mesma mulher. Um deles, Luciano, é extrovertido, bem falante, alegre; o outro, Paulo, é sério, compenetrado dos seus deveres e responsabilidades. A mulher em

> O autor declarou que esse é o seu novo feitio, aquele que o caos apocalíptico do mundo na ordem moral lhe inspirou. É, na verdade, uma reação em favor do sentimentalismo e romantismo rotulada de idealismo, pois as soluções são obtidas invocando a Deus e a sublimidade do espírito de renúncia. (...) Essa antiquada ordem de ideias arrastou o autor para o dramalhão. A beleza que quis emprestar à dialogação sucumbiu afogada pela onda de emoção que a envolveu. (...) É pena que Renato Vianna enverede por esse caminho. Perde as qualidades brilhantes que possuía para exercer um apostolado ingrato, procurando reviver ideias e agitar sentimentos extintos e que não se coadunam mais com o espírito da época.[16]

> Esta peça foi escrita há dois anos, com uma finalidade política: propalar o credo revolucionário entre as populações do nordeste brasileiro, onde me achava na trincheira civil da imprensa combatente. Todavia, a sua finalidade política não podia trair a sua condição estética de obra de arte: daí uma visão geral dos acontecimentos, sem localizá-los, numa síntese ampla do espaço e tempo. Isso, como técnica. Como filosofia, uma visão de justiça e de amor: exaltação de dois símbolos – o do sacrifício e o do perdão. O sangue derramado desde a sublime arrancada dos dezoito do Forte e a anistia ampla que toda a consciência nacional reclamava pela voz da imprensa. Mas essa mesma anistia, como um símbolo de amor, não devia ser encarada nesta peça, como perdão humilhante de quem era justamente o réu perante a opinião – mas o símbolo de uma paz nacional de que ainda hoje necessitamos para salvar o Brasil do caos apocalíptico que há dez anos vem ameaçando a civilização materialista do mundo contemporâneo.[17]

16. Mário Nunes, "O Divino Perfume". *Jornal do Brasil* (RJ), 1 de outubro de 1931.
17. Não assinado, "Como Renato Vianna Falou à Crítica e ao Público sobre *O Divino Perfume*". *Diário de Noite* (RJ), 1º de outubro de 1931.

A batalha parte 1.p65 158 28/10/2010, 11:21

questão, Zaira, foi adotada pela família e com eles passara a infância. A adolescência passou em um colégio interno. Voltou do colégio mulher feita. Cada um deles acredita que ela esteja enamorada do outro. A situação vai se tornando tensa. É preciso que ela se decida e revele a quem ama. Luciano, certo de ser o perdedor, arranja o casamento da moça com o irmão e comunica que viajará para São Paulo, onde permanecerá por muito tempo. Antes de sair, entrega a Paulo uma carta que deverá ser lida mais tarde. Na carta, confessa-se "revolucionário" e diz ter chegado a hora de partir para a batalha. Desesperado, Paulo vai à procura do irmão, mas não o encontra. Isso ocorre no final do segundo ato, com a rubrica: "A Revolução rebentou. Clarins, ribombos. Um surdo rumor no teatro".

No terceiro ato aparece Luciano ferido: foi atingido por uma granada que o deixou cego. Sabe-se, então, que após a sua partida Zaira descobriu que era a ele que amava. E agora Paulo trata de uni-los, num gesto altruístico de renúncia e amor.

Não fica claro que "credo revolucionário" pretendia propagar entre a população do Nordeste. Nenhum credo é objetivamente exposto e as referências à Revolução aparecem incidentalmente. Prevalece, sem dúvida, a poética do perdão e da renúncia, mas de jeito nenhum vinculada ao tema da anistia aos revolucionários dos anos 1920.

De qualquer maneira, *O Divino Perfume* foi elogiado por quase toda a crítica, prestigiado pela classe teatral e não lhe faltou público, obtendo êxito superior ao de *A Última Conquista*.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Procópio Ferreira
e Renato Vianna

6

Mês seguinte ao da estreia de *A Última Conquista*, Jayme Costa colocava em ensaios *O Divino Perfume*. Entre as muitas notícias publicadas pelos jornais, consta a "tabela" afixada no Teatro João Caetano por Paschoal Carlos Magno, o diretor artístico da companhia:

> ... o público, fatigado da falta de escrúpulos de certos empresários, começa a desejar um teatro que seja o índice autêntico da mentalidade atual do Brasil. Um teatro-inteligência. Um teatro de arte pura, rico de beleza e de emoção. "O Divino Perfume", peça ora em ensaios, de autoria de Renato Vianna, o grande dramaturgo brasileiro, corresponde plenamente ao teatro que os atores e o público desejam interpretar e aplaudir. Jayme Costa, num gesto de alta beleza, de desprendimento que merece todos os encômios, sonhou e vai realizar "O Divino Perfume" com dois grupos de artistas de sua Companhia, caso inédito no teatro do Brasil. Ele deseja além de provar ao público e à crítica o valor e a fraternização do seu elenco, ter a oportunidade de atestar que na sua Companhia não há valores maiores nem menores. Há artistas empenhados numa obra magnífica de reabilitação do teatro nacional.[18]

Havia rivalidade entre Jayme Costa e Procópio Ferreira. Talvez a rivalidade explique tanto a escolha dos textos de Renato quanto a ênfase dada aos aspectos pretensamente renovadores, em ambas as companhias.

Não poucas vezes Jayme Costa demonstrou sincero esforço no sentido da renovação teatral. Desta vez, como expunha Paschoal, usou todos os seus contratados na formação de dois elencos para a mesma peça com o objetivo de realçar a ideia de *equipe*, materializando um conceito pregado por Renato e que, mais tarde, Paschoal aplicaria no Teatro do Estudante: "Em teatro não há primeiros nem segundos atores, mas sim-

18. Não assinado, "*O Divino Perfume* e sua Interpretação pelos Artistas no João Caetano". *Jornal do Brasil* (RJ), 24 de setembro de 1931.

A batalha parte 1.p65 159 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Lígia Sarmento,
Jayme Costa e Ítala Ferreira
em *Divino Perfume*

plesmente artistas e os escolhidos se revelam e marcam sua passagem pela cena mesmo num papel de segundos"[19]. A atitude era extremamente significativa e contestadora nesse teatro dominado pelo culto à *estrela*.

João Barbosa ensaiava o elenco encabeçado por Jayme Costa e Renato Vianna ensaiava o outro, que tinha à frente Átila de Moraes. Depois de terminada a temporada no Rio, a Companhia viajou pelo Brasil levando *O Divino Perfume* no repertório. Por seu lado, Átila de Moraes, tendo se desligado do elenco, seguiu com a Companhia Dulcina de Moraes – Manuel Durães, numa excursão pelo Sul, incluindo também *O Divino Perfume* no repertório. Átila permanecia no papel de Luciano, sua filha, Dulcina, fazia Zaira e sua esposa, Conchita, a avózinha. Em seguida a SBAT publicou o texto no seu *Boletim*. Isso tudo e mais os muitos elogios obtidos pela peça na imprensa, por onde quer que os elencos passassem, atestam o prestígio da obra nessa época.

A despeito do inquestionável anacronismo do texto, Renato Vianna respondia afirmativamente a um jornalista que lhe perguntou se havia em *O Divino Perfume* novidades de processos: "Utilizo, como aconselha Gemier, *bruits de coulisse*, ruídos de bastidores colaborando na ação da peça, o que é uma novidade entre nós"[20]. Continuava, de toda maneira, propondo inovações.

7

O sucesso das peças, encenadas pelas duas principais companhias da época, possibilitou ao autor alugar e mobiliar uma casa. Finalmente, em dezembro, dona Elita e os filhos deixaram Fortaleza rumo ao Rio. Na véspera do Natal de 1931 a família estava novamente reunida.

Dona Elita não censurou o marido por ter retornado ao teatro, mas via com preocupação o desdobramento das coisas. A 5 de janeiro anotou no diário: "Renatinho está organizando uma nova tentativa em prol do teatro. Felizmente que desta vez os poderes públicos lhe deram teatro, luz e empregados e talvez uma subvenção. Tem meu marido os cabelos brancos aos 37 anos de idade! Todos esses fios brancos tem-lhos dado o teatro. Se esforça e luta pela educação de um povo que não o compreende. Sofre pela humanidade bestial e indecente. Todo o seu teatro é arte pura, é religião, é elevação. Tudo isto numa época de depravação moral absoluta, tem que sofrer muito".

Dona Elita assumiu a administração da Companhia. Procurou o prefeito Pedro Ernesto solicitando subvenção para o

19. Paschoal Carlos Magno, prefácio da edição póstuma de *Sexo / Deus,* de Renato Vianna.
20. Entrevista com Renato Vianna. *Diário da Noite* (RJ), 29 de setembro de 1931.

A batalha parte 1.p65 160 28/10/2010, 11:21

Teatro de Arte, o novo empreendimento de Renato Vianna. "O pistolão que temos é o nome dele, que é bastante". Foi bem sucedida no preito, como registrou no diário a l9 de fevereiro: "O prefeito mandou dar para o Teatro de Arte do Renatinho trinta milhões em três prestações. A primeira entrou hoje, de quinze milhões. As outras duas serão em prestações de 7,5 milhões cada uma".

Nessa nova campanha "em prol do teatro" estava com Renato a atriz e mulher da sociedade Céo da Câmara. Sua nova peça, *O Homem Silencioso dos Olhos de Vidro,* abria o repertório e na imprensa, mais uma vez, apareciam louvores à incansável luta de Renato Vianna:

> Ninguém deixará de reconhecer, em princípio, que a tentativa ontem lançada no Teatro João Caetano é digna de louvor. Numa época em que o teatro de comédia cedeu o campo à farsa e à revista, e estas parecem prestes a desaparecer, sem deixar no seu lugar coisa nenhuma – o empreendimento do senhor Renato Vianna assume uma expressão deveras elevada e corajosa. Obra de idealista e ao mesmo tempo de lutador, não se lhe pode negar a nobreza nem a energia. (...) O que se verificou e nós devemos proclamar é que a peça de ontem e a maneira como foi representada constituem, na tristeza e desânimo do nosso teatro, qualquer coisa de vigoroso, de esperançado, de verdadeiramente merecedor de simpatia.[21]

Não foi possível encontrar o texto de *O Homem Silencioso dos Olhos de Vidro,* apontado por cronistas como "peça moderna". O difícil é compreender o que entendiam por "moderno". O resumo da peça feito por L. fornece claras indicações de que Renato continuava preso à poética do perdão e da renúncia, mas revisitando certos temas e tentando, mais uma vez, fazer melodrama simbolista:

O símbolo dos "olhos de vidro" é aplicado ao enredo que lembra turvos melodramas, como *Salomé* e *Gigolô.* Conta a paixão de Carlos, "pintor, poeta, homem de todos os requintes e todas as espiritualidades", como definiu L., por Maria Teresa, "criatura aparentemente entregue às seduções do luxo e ao império da carne". Quando os homens admiram e desejam em Maria Teresa apenas a sua formosura, Carlos "adivinha nela alma capaz de sublimar, tornar-se digna dum grande amor". E o poeta a conquista quase sem nada falar. Aliás, seu silêncio e seu ar enigmático é que conquistaram Maria Teresa. Esta, porém, depois de confessar a uma amiga estar "possuída pelo amor espiritual de Carlos, volta para os braços de Paulo, rapaz positivo, exuberante, gozador". Convencido da sua derrota, Carlos "aconselha Maria Teresa a partir, a ir viver com o outro".

> Por olhos de vidro, simbolicamente, o autor designa a faculdade ou a tendência daqueles que, desinteressando-se dos aspectos, vêm para dentro das criaturas e de todas as coisas, penetrando o segredo das almas e a própria essência da eternidade. O vidro aí não estaria, pois, na retina do perscrutador de sentimentos, mas sim na substância dos seres por quem ele se interessa .[22]

O tema da heroína acometida de uma doença, já explorado em *Eu Vi Você Bolinar...*, repete-se em *O Homem Silencioso....* Atacada pela varíola, Maria Teresa vê-se ameaçada de isolamento. O medo ao contágio é maior do que o amor e faz Paulo evitá-la. Conforme L., "numa cena de angústia desgrenhada, Maria Teresa afasta para sempre o adorador da sua carne... E o outro, sabendo-a abandonada, desesperada, volta para ela". Portanto, o perdão e a renúncia. Carlos revela-se compreensivo e doce; consola a amante "com a teoria dos olhos de vidro, olhos que ela agora também vai ter, para desprezar os invólu-

21. L., coluna Teatros e Música. *Jornal do Commercio* (RJ), 21 de fevereiro de 1932.
22. Idem.

A batalha parte 1.p65 161 28/10/2010, 11:21

cros e as formas efêmeras, e só ver a graça e o esplendor das almas imortais". A narrativa emocionada de L. aponta na última cena evidente influência dos melodramas de Hollywood: "E ao tempo que os dois se estreitam nos braços um do outro, defronte duma vidraça e envoltos em luar, corre o velário lenta, lentamente... É o fim".

Além da discreta influência cinematográfica na composição da cena final, o rádio é evocado pela figura do *speaker* (que, mais tarde, Nelson Rodrigues também usaria no *Álbum de Família*), numa demonstração de que os meios modernos de comunicação invadiam as cidadelas arcaicas do melodrama. Mas, se houve de fato alguma renovação, é quase impossível afirmar. O resumo dá a impressão de que Renato continuava fiel aos elementos ficcionais e dramáticos anacrônicos, mas tentando, através da mensagem cifrada, do símbolo, pregar a fraternidade, clamar pela espiritualidade e contra o materialismo – ao seu ver, o mal desse tempo. Do ponto de vista de L.,

o senhor Renato Vianna não conseguiu dar sempre à sua "fantasia dramática" a clareza, a eloquência que seria de desejar. A intenção simbólica perde-se, às vezes, em frases vagas, expressões diluídas que passam sem nada deixar de si. Há certas repetições que alongam o diálogo, prejudicando-lhe portanto o interesse. E o *speaker* que, nos bastidores, anuncia ou explica cada cena, bem podia talvez ser dispensado... Mas, para vencer esses senões e fazer com que não só os perdoemos, mas até os esqueçamos, há na obra uma beleza singular, altiva, imperiosa, que quer ser admirada e na verdade o consegue. E qualquer que seja o destino desta peça, a emoção e os aplausos do público de ontem a tornaram indiscutivelmente vitoriosa.

Como sempre ocorria ao estrear uma peça de Renato Vianna, a plateia ficou lotada por um público especial – intelectuais, artistas, gente da sociedade – que aplaudiu emocionado. Mas o público que determina o êxito de um espetáculo é aquele que comparece durante a temporada. E a este público o espetáculo não interessou. Apesar da boa montagem, nenhum apelo concreto existia para atrair o público "normal". Ia-se ao teatro, nessa época, para ver *estrelas*. Ora, à cabeça do elenco estavam Céo da Câmara e Renato Vianna, "atores de elite" e não *estrelas* populares. Além disso, peças que solicitassem algum esforço intelectual da plateia não despertavam interesse: ia-se ao teatro para rir, não para "pensar". E assim, três dias depois da estreia, dona Elita, indignada, registrava no diário: "O público sempre atrasado, sem cultura e sem educação, não tem sabido recompensar os supremos esforços do meu amor".

A situação começava a se complicar. A subvenção não cobria as despesas e a bilheteria pouco ajudava. Dívidas cresciam. Além disso, Céo da Câmara adoeceu e a temporada correu risco de ser cancelada. Só não foi porque Dulcina, num elegante gesto solidário, substituiu a atriz[23]. Tentando salvar a empresa, Renato pôs em cena a adaptação de *Senhora*, dedicando o espetáculo ao Centro Cearense. Mas, segundo dona Elita, a peça "não conseguiu abalar nem o público, nem os cearenses".

"Lastimo que meu marido e meu amor ainda não se tenha convencido da inutilidade do seu esforço", escreveu dona Elita. "Como resultado de tudo isso, ficará sem a sua saúde, coberto de dívidas e amarguras; a sua vida particular, a educa-

23. Sérgio Viotti, *Dulcina – Primeiros Tempos 1908-1937*, p. 126: "Dulcina socorreu, literalmente, a companhia de Renato Vianna. O Teatro de Arte começara a sua temporada a 24 de fevereiro encenando *O Homem Silencioso dos Olhos de Vidro*. Céo da Câmara, que fazia o papel principal, adoece no dia seguinte. Dulcina, para ajudar, a substitui numa emergência. Trabalhou com Renato até a colega poder reassumir".

A batalha parte 1.p65 162 28/10/2010, 11:21

ção de seus filhos, sacrificadas por um imenso curral de bestas. (...) Enfim, espero que um dia, Renatinho amado, mas não em nossos dias, haja quem faça justiça à sublimidade do teu sonho de arte, à tua grande obra. Sinto que teu empreendimento de agora está a findar. Teu esforço titânico para sustentá-lo é inútil. É um cadáver. Já tentastes os últimos recursos. Brasil dos imbecis, cretinos e cabotinos; Brasil da politicagem; Brasil de analfabetos e ignorantes; Brasil da prostituição! Como me orgulho, oh Renatinho adorado, caminhares tão adiante desta turba de bestas!".

Dona Elita sempre queria amparar e confortar o marido nas derrocadas, mas as coisas iam de mal a pior. O dinheiro entrava e logo evaporava, deixando sobras de dívidas. A última parcela da subvenção seria paga no dia 16 de abril, se a Companhia permanecesse em cartaz. E no início do mês, Renato já se sentia sem condições de continuar.

Dona Elita no diário, a 1º de abril: "Renato chegou em casa feito louco porque não conseguiu nenhuma transação para prosseguir o seu contrato. Mandou uma tabela dissolvendo a Companhia e pedindo um prazo para pagamento de contas. Os artistas protestaram e pediram o comparecimento dele na Companhia, mandando buscá-lo em casa. Renato foi, e no teatro fizeram um discurso hipotecando solidariedade ao Renato, que estavam com ele para irem até o fim. Ganharão se houver lucro. Caso não haja, todos perderão. É uma forma societária".

Para segurar a empresa, Itália Fausta concordou em participar de uma remontagem de *Os Fantasmas*, possibilitando assim o cumprimento do contrato e o recebimento da última prestação.

Encerrada a Companhia, as dívidas continuavam dando dores de cabeça a dona Elita, que enfrentava diariamente "os credores baixos e sem educação", por ela classificados "percevejada de teatro". E ao diário confessava o que não dizia a Renato: "Arrependo-me mil vezes de haver saído do Ceará. Mas se o animei a vir para o Rio, foi pensando que viesse advogar e nunca que se metesse outra vez com teatro, que só lhe tem lesado a saúde e dado dívidas".

As semanas seguintes foram atribuladas. Credores à porta e Renato doente. Já durante as apresentações de *O Homem Silencioso de Olhos de Vidro*, certo dia, ele foi acometido por "uma síncope" e quase não pôde voltar à cena. A doença avançou com as contrariedades. Mas a 10 de maio, a crise estava praticamente superada. Escreveu dona Elita no diário: "Renatinho está muito melhor, seu espírito mais cheio de vida. Vai começar a advogar".

ARQUIVO RENATO VIANNA

Céo da Câmara

A batalha parte 1.p65 163 28/10/2010, 11:21

Formas que emergem do caos

1

Encerrada a temporada do Teatro de Arte, os jornais noticiavam que Renato Vianna pretendia encerrar também a carreira. Mais do que o fracasso da tentativa, sentia-se desanimado com o beco sem saída em que o teatro se confinara. Pesquisando o movimento teatral da época, anota Sérgio Viotti que, em 1932, "além de uma desastrosa tentativa de Renato Vianna, que se aguentaria até 12 de abril, e muito mal de público, não havia mais nem uma companhia que não fosse de teatro musicado. Até o tradicional reduto do teatro falado, o Trianon, cedia à pressão comercial, abrindo suas portas para abrigar espetáculos 'mais fáceis'"[1].

As companhias de comédia tentavam sobreviver viajando pelo país. Mesmo Procópio Ferreira, que parecia vacinado contra fracassos, preferiu outras praças ao Rio de Janeiro, em 1932. E o teatro musicado igualmente não andava bem das pernas. As revistas eram de franciscana pobreza em termos cênicos e, como literatura, beiravam a indigência.

Com a morte de Leopoldo Fróes, ocorrida no sanatório de Davos, Suíça, a 2 de março de 1932, terminava uma era do teatro brasileiro. Era de pioneirismo, de criação das companhias nacionais, de afirmação e primeiras tentativas de profissionalização.

Simbolicamente, o caos da cena era o limbo fecundado por uma geração heróica, em que pesem os erros, os oportunismos, os cabotinismos etc., da qual Leopoldo Fróes foi um

1. *Dulcina – Primeiros Tempos,* p. 126. A temporada da companhia de Renato Vianna, o Teatro de Arte, foi até o dia 16 de abril, e não 12, como anotou Viotti.

A batalha parte 1.p65 165 28/10/2010, 11:21

expoente. E nesse limbo já palpitava o tão sonhado Teatro Nacional Brasileiro. Pois o teatro reproduz no seu organismo a realidade sociopolítica. A sociedade brasileira levantava-se do limbo da Velha República, para concretizar o objetivo de todas as batalhas desde a Grande Guerra: a constituição do Estado moderno. E com o fim da Velha República chegou também ao fim o velho teatro. Mas, como não se levantou imediatamente sobre a tumba da Velha a Nova República, também não se levantou o novo teatro sobre a tumba recém-lacrada de Fróes, símbolo do nosso velho teatro. Continuavam a passear tanto pelo Catete quanto pelas coxias as mesmas figuras, que, no entanto, agora enfrentavam uma nova realidade, baseada no processo modernizador da sociedade brasileira, que avançaria pelos anos 1930.

2

A perspectiva de hoje favorece o entendimento do processo então em curso, chamado de "modernização conservadora" e definido como "um processo que permite a inclusão progressiva de elementos de racionalidade, modernidade e eficiência em um contexto de grande centralização do poder, e leva à substituição de uma elite política mais tradicional por outra mais jovem, de formação cultural e técnica mais atualizada"[2].

A Revolução de 30 foi o resultado da união de forças contra a oligarquia agrária. Uma frente ampla que comportava de tudo: velhas raposas e políticos iniciantes, comunistas ombro a ombro com fascistas etc. Heterogeneidade ideológica e de interesses que conduziria a confrontos no seio do poder e nas suas imediações.

Vitoriosa a Revolução, esquerda e direita começavam a adquirir nitidez. O governo provisório de Getúlio Vargas mostrou preocupações sociais. Logo depois de empossado criou o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, dando início a um elenco de leis em benefício dos trabalhadores. Na verdade, a legislação era pouco respeitada e os movimentos trabalhistas continuavam sendo duramente reprimidos pela polícia. Assim mesmo a elite econômica se preocupava com uma guinada socializante e, ato contínuo, preparava a contraofensiva. Nascia o poderoso movimento liberal que, pretextando lutar pela volta à legalidade, deflagrou a "Revolução Constitucionalista", em São Paulo, a 9 de julho de 1932.

Nesse cenário, reforçando o conservadorismo e incrementando o gesto retroativo, atuava a Igreja, que via na Revolução de 30 uma possibilidade de retomar os espaços perdidos na

2. *Tempos de Capanema,* p. 19.

A batalha parte 1.p65 166 28/10/2010, 11:21

primeira Constituição Republicana, vislumbrando a volta da união da Igreja com o Estado.

Os embates provocaram a polarização direita/esquerda: quem não era comunista era fascista. Ou oito ou oitenta. Grande parte da intelectualidade filiou-se ao Partido Comunista; outra parte, sob liderança de Plínio Salgado, fundou a Ação Integralista Brasileira, de ideologia fascista. Divisão ideológica que não estava respaldada por um satisfatório conhecimento dos conteúdos de cada corrente. As coisas continuavam se confundindo. E nesta confusão toda o teatro teve participação graças à peça de Joracy Camargo, *Deus Lhe Pague...*, que, pela comoção causada e pelo grande prestígio que gozou entre os nossos marxistas, apesar da sua superficialidade, é um excelente testemunho da "consistência" ideológica de então.

A peça de Joracy Camargo está longe de ser "moderna", como querem alguns autores (entre eles Wilson Martins), embora coloque em cena, pelas tangentes, uma questão moderna: a luta de classes. Para o leitor de hoje parecerá apenas um dramalhão em que conceitos marxistas são expostos com ingenuidade e clamorosa superficialidade. Mas, pela grande repercussão obtida nos anos 1930, extrapolando o âmbito estritamente teatral para interessar à intelectualidade como um todo, aos políticos e até à polícia, é inegável o seu valor como documento de época.

Na verdade, as ideologias interpenetradas e nebulosas daquele tempo, nas quais se destacavam teses de remissão do proletariado, já haviam contaminado o teatro. Ano anterior, Oduvaldo Vianna introduzira em *O Vendedor de Ilusões* um operário protestando contra a desigualdade econômica, que propiciava boa vida a alguns à custa da miséria de inúmeros. Ainda em 1931, o próprio Joracy Camargo expôs problema semelhante em *O Bobo do Rei*, sendo o Bobo morador de favela contratado pelo "rei do açúcar" para ser engraçado e assim divertir o "capitalista". Em *Deus Lhe Pague...* foi mais fundo – pelo menos, tanto quanto lhe era possível.

Já no primeiro diálogo, o materialismo histórico sofre drástica redução:

> MENDIGO – Antigamente, tudo era de todos. Ninguém era dono da terra e a água não pertencia a ninguém. Hoje, cada pedaço de terra tem um dono e cada nascente de água pertence a alguém. Quem foi que deu?
> OUTRO – Eu não fui...
> MENDIGO – Não foi ninguém. Os espertalhões, no princípio do mundo, apropriaram-se das coisas e inventaram a justiça e a polícia...
> OUTRO – Pra quê?
> MENDIGO – Para prender e processar os que vieram depois. Hoje, quem se apropriar das coisas é processado pelo crime de apropriação indébita. Indébita, por quê? Porque eles resolveram que as coisas pertencem a eles...[3]

O acúmulo do capital, para o Mendigo (que na realidade é milionário), não se dá por meio da produção, mas da esperteza. De que maneira? Explorando a má consciência do burguês que, ao dar esmola, não está fazendo caridade, mas emprestando a Deus, certo de que virão gordas recompensas. Seguem-se digressões sobre a bizarra política econômica que possibilitou ao Mendigo acumular grande fortuna com os níqueis amealhados às portas das igrejas – os "excedentes" do capitalismo.

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Procópio em *Deus lhe Pague...*

3. *Deus Lhe Pague...*, p. 26.

A batalha parte 1.p65 167 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / SIOMA

Joracy Camargo

O Mendigo narra ao Outro a sua história. Era operário e, nas horas de folga, projetou miraculoso engenho, com o qual um só homem "faz o serviço de cem". No que consiste de fato o invento, não esclarece. Interessa apenas que o patrão, aproveitando a ingenuidade da mulher do operário, roubou-lhe o projeto. Tentando reavê-lo, o pobre foi preso como assaltante, julgado e condenado a seis anos de prisão. A mulher enlouqueceu. Cumprida a pena, o Operário decidiu se vingar da sociedade: virou mendigo.

Isso tudo é visto em *flashback* e constitui o primeiro ato. Nos dois atos seguintes, a narrativa aborda circunstâncias em que o Mendigo vive no momento. Tendo se tornado milionário com a mendicância, leva vida dupla: mora em confortável mansão, com mulher jovem e elegante, mas veste andrajos e sai a pedir esmolas. O tema já nada tem a ver com a luta de classes. Trata-se agora de demonstrar como ele, velho e nada bonito, consegue vencer um rival jovem e belo usando sua arma principal: a inteligência.

Além das "ideias socializantes", o texto apresenta qualidades típicas da dramaturgia da época. É uma peça de frases; frases que expõem uma tese. Nela estão os paradoxos e os jogos de palavras tão ao gosto no momento. E tem o personagem "filósofo", nova geração do *raisonneur*. O bom humor do personagem e os lances cômicos não ocultam (pelo contrário: acentuam) a verdadeira natureza da obra: um melodrama.

3

São Paulo, palco do movimento constitucionalista que corrigiu os supostos rumos socializantes da Revolução de 30, consolidando-a como nossa "Revolução Burguesa", depois de aplaudir em primeira mão *Deus Lhe Pague...*[4], viu um dos mais curiosos e audaciosos empreendimentos visando à modernização cênico-dramática: o Teatro da Experiência.

O autor da façanha, Flávio de Carvalho, não era exatamente homem de teatro. Arquiteto e artista plástico pertencia às fileiras modernistas de 1922 e pode, com justiça, ser lembrado como o primeiro "artista performático" do Brasil. Em 1931 fez a *Experiência nº 2* (sem esclarecer qual teria sido a de nº 1), sobre "psicologia das multidões", realizada numa procissão de Corpus Christi, na qual o artista não descobriu a cabeça à passagem de Cristo, sendo quase linchado pelo povo. Mais tarde, nos anos 1950, faria a sua mais célebre "Experiência" de rua, a de nº 3: criou roupa masculina apropriada ao clima tropical, cuja nota subversiva era a substituição das

4. A peça estreou a 30 de dezembro de 1932, no Teatro Bela Vista.

A batalha parte 1.p65 168 28/10/2010, 11:21

calças por saiote. Assim vestido desfilou pelo centro de São Paulo. As atitudes irreverentes de Flávio de Carvalho, geralmente numa absoluta contravenção ao bom senso, permeavam todas as suas relações, fossem profissionais, familiares ou sociais.

No ano de 1933, o instrumento da sua rebeldia foi o teatro. A proposta, conforme ele próprio relatou anos depois, era a seguinte:

> O teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa do laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das ideias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e, conjugados no movimento de formas abstratas, aplicações de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-prova só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esperado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... e muitas mais coisas que no momento me escapam.[5]

Evidenciam-se nesse emaranhado de objetivos conceitos procedentes de várias fontes: desde os laboratórios de Stanislavsky até a "marionnette" de Gordon Craig, passando por Max Reinhardt, pelos surrealistas franceses etc.. O método para chegar a esses objetivos é que não fica claro, a não ser pela proposta do funcionamento – "com o espírito imparcial de pesquisa do laboratório"–, de todo problemática quando não se dispõe de uma equipe preparada e irmanada dentro dessa finalidade. De qualquer forma, tudo isso justifica o título "Teatro da Experiência".

O subsolo do Clube dos Artistas Modernos (do qual Flávio era um dos diretores-fundadores) foi adaptado para sala de espetáculos, comportando 275 espectadores. Eram necessários textos apropriados e Flávio os solicitou a escritores seus conhecidos (cita Oswald de Andrade e Brasil Gerson, antes de acrescentar "e outros"). Mas os textos não apareciam e, movido pela urgência, Flávio escreveu *O Bailado do Deus Morto* para a estreia da companhia que, a essa altura, se resumia a ele e seu amigo Oswaldo Sampaio.

A função de Oswaldo Sampaio, oficialmente, era de "repetidor" (leia-se: ensaiador), mas ele fazia de tudo, estava completamente envolvido pela ideia. Era de fato um homem de teatro e, logo depois, trabalharia com Renato Vianna no Teatro-Escola, exercendo a seguir várias funções em muitas companhias.

Faltava o elenco e Flávio conta como o conseguiu:

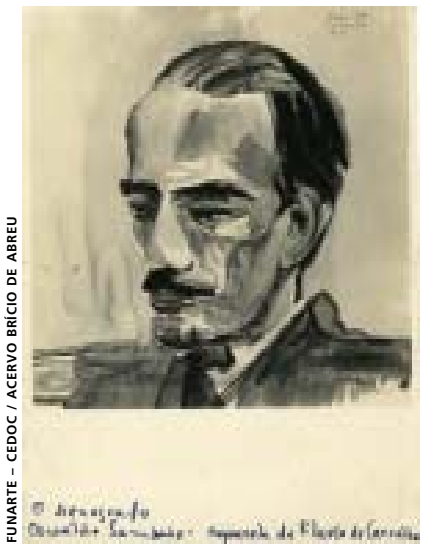
> Devido a natureza do instrumental (urucungo, reco-reco, uquiçamba, tamborim, cuíca ou puíta, bumbo) os atores eram quase todos negros, pegados a esmo na rua (Risoleta, Henricão, hoje célebre, Armando de Morais etc.) – todos gente avessa a horários e que gastava indebitamente a paciência de Oswaldo Sampaio, repetidor da peça. Hugo Adami era ator principal e tinha preconceito de raça, chegava atrasado aos ensaios ou não vinha e, pelo fato de já ter sido ator antes, não sabia direito a sua parte.[6]

Está claro o desconhecimento de Flávio de Carvalho quanto à natureza do fazer teatral. Interessava-lhe, certamente, o resultado estético, mas do ponto de vista de um artista plástico e não de um criador cênico. Esse elenco indisciplinado, composto quase só por "negros, pegados a esmo na rua", na expressão de Flávio de Carvalho, dificilmente terá entendido a peça que representava.

O *Bailado do Deus Morto* dramatiza hipóteses filosóficas sobre a origem do deus, que Flávio de Carvalho exporia no ensaio *A Origem Animal de Deus*. Sua tese é de que os deuses do mundo nascem no aparelho digestivo. Afirma que "o

5. *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto,* p. 102.
6. Idem, p. 103.

A batalha parte 1.p65 169 28/10/2010, 11:21



FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Osvaldo Sampaio em aquarela de Flávio de Carvalho

nascimento, a vida, a morte e a ressurreição do alimento conduzem ao espasmo religioso" e que o medo, "produto do abandono de todas as possibilidades de *élan* vital", é "o sentimento que liga o homem à sua invenção – Deus"[7].

A peça tem início quando o Lamentador anuncia e o coro chora a morte do deus. Entre imprecações passa-se todo o primeiro ato, falando da transformação do deus. Antes, ele mantinha laços com as feras, junto das quais pastava no mato. Depois, transformado homem, mata seus amigos (as feras) e se torna amante de "uma mulher inferior". No segundo ato, perseguida e estigmatizada, a mulher fala das razões que a levaram a seduzir o deus: "Foi o meu presente ao mundo e aos homens... foi a minha bondade"[8]. Perplexos, os homens decidem controlar "os destinos do pensamento". Proclamam o fim do deus e, na última frase, o Lamentador esclarece: "A psicanálise matou o deus..."[9].

Se o elenco não compreendia, o que dizer da plateia? Segundo Brasil Falcão, o espetáculo se destinava exclusivamente a intelectuais, artistas, jornalistas, pintores etc.: " O burguês apacatado, o apreciador de todas as comédias ´para fazer rir´, se for ao teatro da rua Pedro Lessa, por um desses acasos imperdoáveis, sairá indignado: 'Não entendi nada. Aquilo é uma borracheira'. E alisando a carteira recheada: 'Fui roubado!...'"[10].

De fato o público que lotou as três apresentações da peça era composto de intelectuais e artistas. Apenas na última apresentação esse público especial dividiu a plateia com outro ainda mais especial: os elementos da polícia comandados pelo delegado Costa Neto. E tanto um quanto outro, tendo ou não compreendido a peça, contribuíram com suas respostas para a inscrição do empreendimento de Flávio de Carvalho entre os gestos revolucionários do processo de modernização do teatro brasileiro, dando-lhe significados estéticos e políticos.

Não havia conteúdos subversivos na peça: as ilações políticas ficavam prejudicadas pela nebulosidade do enredo. Se considerarmos a influência da Igreja, com seus jogos para interferir na nova Constituição, a negação de Deus, que é a ideia central da peça, terá conotações políticas. Aliás, o mesmo tema aparece na peça intencionalmente política de Oswald de Andrade *O Homem e o Cavalo*, escrita para o Teatro da Experiência. Mas, para Oswald, é o materialismo dialético que fundamenta a queda do deus; já para Flávio, foi a psicanálise que o matou.

A obra refletia a obsessão do seu criador por novas formas e este era o fator estimulante para a plateia de artistas e intelectuais. A ruptura com as convenções teatrais foi radical. O

7. Idem, p. 30.
8. Idem, p. 88.
9. Idem, p. 92.
10. Brasil Falcão, "Teatro da Experiência". *Diário de São Paulo* (SP), 6 de dezembro de 1933.

A batalha parte 1.p65 170 28/10/2010, 11:21

cenário, constituído por duas colunas e correntes de alumínio, erguia-se num tablado, desguarnecido de telões ou rotundas, deixando ver ao fundo a porta de entrada do recinto – porta de metal, típica de armazéns. Sobre o tablado, os atores evoluíam, em movimentos coreográficos, com batas de algodão branco e máscaras de alumínio. A luz, quase só da ribalta, alternava cores incidindo sobre o metal polido e o tecido branco na tentativa de provocar reações ("irritantes ou calmantes", como queria Flávio de Carvalho) sobre o público.

Aos artistas e intelectuais, ainda que não percebessem exatamente o sentido daquilo, entusiasmava a ruptura com o estabelecido. À polícia, justamente por não alcançar o significado (ou a "mensagem"), aquilo parecia ato de subversão. Estava assim colocado o conflito que quase degenerou em batalha campal.

No relato de Flávio de Carvalho, o delegado de costumes, doutor Costa Neto, surge como o voluntarioso vilão da história. A guerra teve início bem antes, quando Flávio enviou requerimento ao chefe de polícia solicitando isenção de censura. Dirigiu-se depois à Delegacia de Costumes e Jogos para explicar a ideia à autoridade. Mas o delegado não o recebia. Flávio decidiu transferir seu escritório para a antessala do gabinete do delegado, na esperança de pegar o doutor Costa Neto num passeio descuidado. Finalmente obteve êxito:

> Após dez dias de esforços inúteis contra o quebra-paciência oficial, por acaso peguei o delegado que se esquivava apressadamente na saída, eu entrava e ele saía, exprimi os argumentos, me interpus entre o personagem oficial e o auto que esperava, apelei para Shakespeare em plena rua dos Gusmões, chamei a atenção sobre a liberdade de linguagem desse autor, apalpei a própria pessoa do delegado como demonstração da necessidade premente de dar uma afirmativa, o povo ajuntava... o delegado atarantado, suando e com pressa se pronunciou verbalmente.[11]

Antes da terceira apresentação, numa noite quente e sem estrelas, chegaram cinco guardas-civis em motocicletas com a intimação para cancelar o espetáculo. Quando Flávio tentava obter dos mensageiros explicações, apareceu o coronel Cabanas, herói da revolução tenentista, que em tom marcial ordenou aos guardas: "Diga ao senhor Costa Neto que o teatro vai funcionar, e se a polícia aparecer aqui será recebida a bala!". Prossegue o relato: "Os uniformes se eletrizam indignados e num arrastar de botas apressado, as motocicletas rompem o silêncio da noite e, momentos depois, não mais meia dúzia de motocicletas mas sim todo o Gabinete de Investigações, trezentos homens armados e conduzidos por toda espécie de veículo abordavam e entupiam a rua estreita do Teatro da Experiência".

A Flávio o delegado Costa Neto (que veio em pessoa) pouco tinha a dizer ou dele a ouvir. Mas, conta Flávio, "Cabanas mostra-se imbuído do espírito revolucionário, apela para uma porção de coisas que não lembro mais, o delegado alega tudo quanto um delegado pode alegar e eu continuava nada tendo a dizer".

11. *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto,* p. 102.

A batalha parte 1.p65 171 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Deus lhe Pague..., 1933

Foi então que Flávio teve a brilhante ideia de dar espetáculo para o Gabinete de Investigação. Os policiais tomaram assento. À saída, depois do espetáculo, Geraldo Ferraz perguntou ao delegado sua opinião sobre o espetáculo; este disse que é "interessante e não tem nada de mais", e concluiu, "penso que é preciso o visto da censura que ainda não foi dado". Mas deixou à porta do teatro uma guarda especial de quinze homens armados, que lá permaneceu durante meses impedindo a entrada de quem quer que fosse. Era o fim do Teatro da Experiência.

Flávio de Carvalho diz terem sido levantadas acusações falsas de que ele era comunista. Estas acusações, no entanto, pelo que se depreende do noticiário da época, foram decisivas e extrapolavam a questão Teatro da Experiência. O despacho do delegado de Costumes e Jogos, o mesmo doutor Costa Neto, ao chefe de polícia é bastante significativo:

> Finalizando, cabe-me chamar a atenção de Vossa Excelência. sobre a idoneidade da diretoria em apreço. Em princípio de março deste ano, por um lapso da autoridade então incumbida do arquivo desta delegacia, apresentou os documentos exigidos e nessa secção obteve registro o Clube dos Artistas Modernos (de que é parte integrante o referido teatro) sendo a sua diretoria composta para o corrente ano, dos senhores Flávio de Carvalho, secretário; Carlos Prado, tesoureiro; e Di Cavalcanti, vogal, o primeiro e o último prontuariados na delegacia de Ordem Social como comunistas e consoante informações fornecidas pela ilustre autoridade daquela dependência deste Gabinete, a que a este junto./ Diante do exposto, e a fim de que sejam coibidos possíveis abusos e pretensões de empresas teatrais ora em formação, estribadas na concessão da licença requerida, acrescendo ainda achar-se em completa reorganização a extinta censura, esta delegacia é de parecer que seja indeferido o requerimento informado, determinando a suspensão da parte teatral do Clube dos Artistas Modernos.[12]

Havia, portanto, uma questão anterior à abertura do Teatro da Experiência. Havia, também, o sentido de exemplo profilático, colocando os "teatrólogos comunistas" em seu devido lugar, ou seja: na clandestinidade.

O fechamento do Teatro da Experiência rendeu protestos na Câmara de Deputados e o *Diário da Noite* publicou, a 9 de dezembro de 1933, manifesto assinado por cerca de trezentos intelectuais contra o fechamento. "Não é possível", dizia o manifesto, "que esse laboratório de experiências, puramente intelectual, possa ser sujeito à opinião incompetente de autori-

12. Ver artigo não assinado, "Teatro da Experiência". *Diário de S. Paulo* (SP), 6 de dezembro de 1933.

A batalha parte 1.p65 172 28/10/2010, 11:21

dades que desconhecem completamente o assunto". Mas, por outro lado, não faltavam os que aplaudiam o delegado Costa Neto, como se constata no artigo de Oswaldo Chateaubriand:

> (...) bem arranjada estaria a comunhão paulista, no que ela tem de mais transcendental, se os advogados dos seus interesses fossem os autores e atores do malogrado Teatro da Experiência, mancomunados com os chistosos intelectuais que saíram a campo para defender um centro de perniciosas atividades que a polícia devia há muito mais tempo ter fechado. É curioso que se pretenda subtrair à autoridade o direito, de todo incontestável, de intervir nas manifestações de natureza intelectual, como se estas não fossem, por ventura, os germes com que se criam todos os movimentos de caráter social. O Estado negaria a sua própria razão de existência se ao invés de se constituir em permanente defensor dos interesses da coletividade a negligenciasse em benefício da fantasia, da inconsciência, ou da perversidade de grupos isolados de indivíduos.[13]

E por aí segue o articulista, vendo no ato do delegado sinal de "regresso ao seio fecundo do cristianismo, à concepção da vida por uma alta finalidade, ao primado, enfim, da forma sobre a matéria". Roga ao interventor Armando Salles que prestigie os pios atos do policial, "como espera a consciência católica e conservadora de São Paulo".

4

Embora Flávio de Carvalho não fosse homem de teatro, seu projeto interessou a profissionais como Joracy Camargo e Procópio Ferreira que, estando em temporada em São Paulo, se prontificaram a participar de sessões de "teatro improvisado", outra modalidade experimental proposta por Flávio. Convergia, dessa maneira, seu experimentalismo, para o leito natural do teatro. Governava-o, porém, uma visão modernista de pesquisa das expressões artísticas, transitando da cultura popular à erudita. É sintomático que as duas outras programações realizadas no teatrinho do Clube dos Artistas Modernos – CAM tenham sido um recital de canções russas pelo compositor Eugênio Rusnetsoff, seguido de bailados russos por Lubov Soumaroskai, do corpo de baile de Diaghilew (a 20 de novembro); e o espetáculo *Coisas de Negro*, com grupos dirigidos por Henricão e Francisco Pires, apresentando danças africanas (a 5 de dezembro). E um dos papas da Semana de Arte Moderna marcou presença no CAM, a 21 de novembro, lendo trechos da peça que escreveu para o Teatro da Experiência: Oswald de Andrade com *O Homem e o Cavalo.*

Terá sido esta uma das principais contribuições do projeto de Flávio de Carvalho para a história do nosso teatro: estimular Oswald de Andrade a voltar para a dramaturgia. As três peças que escreveu desde então (*O Homem e o Cavalo*; *O Rei da Vela,* escrita também em 1933 mas publicada só quatro anos depois, em volume que incluía a terceira peça, *A Morta*) revelam um dramaturgo que as comédias escritas nos anos 1910, em parceria com Guilherme de Almeida, não permitiam vislumbrar. Representam essas obras, junto com o Teatro da Experiência, substanciais contribuições do modernismo paulista para o nosso teatro.

A par das propostas estéticas, no âmbito dramatúrgico, as peças de Oswald de Andrade têm grande interesse como documentos daquela época e do pensamento político do autor.

13. Oswaldo Chateaubriand, "O Teatro da Experiência, o Manifesto dos Intelectuais e um Delegado que Tomou o Bonde Certo". *Diário de S. Paulo* (SP), 10 de dezembro de 1933.

A batalha parte 1.p65 173 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC

Procópio e
Joracy Camargo
em Milão

Se *Deus Lhe Pague...* (que Oswald de Andrade muito prezava) apenas tangencia a doutrina marxista-stalinista, *O Homem e o Cavalo* surge como virulenta peça publicitária da revolução. De roldão, na enxurrada de conceitos revolucionários sacados dos manuais comunistas, vai a Igreja com todos os seus símbolos. Que o autor tinha o propósito de satirizar os movimentos católicos, especialmente aquele vinculado ao integralismo, um cartaz exposto logo no início da peça não deixa dúvida: nele, o *slogan* "Deus, Pátria, Família, Propriedade" é glosado por "Deus, Pátria, Bordel, Cabaço".

Na substituição da "família" por "bordel" e da "propriedade" por "cabaço", Oswald faz a síntese da obsessão dos melodramaturgos (sobretudo Renato Vianna), de que as uniões matrimoniais ditadas pela conveniência econômica eram típica prostituição legalizada e de que a "propriedade" de uma ou de outra maneira passava pela posse sexual. Falando de *O Rei da Vela*, observa Décio de Almeida Prado que Oswald submetia "a moral sexual à moral econômica, dentro da mais pura ortodoxia marxista", expondo o "entrelaçamento entre duas decadências, a familiar e a social, que configura no enredo a morte da burguesia, enquanto classe, e a do capitalismo, enquanto sistema"[14]. Oswald consegue, pela via marxista, transformar em ação dramática esse pensamento, enquanto os melodramaturgos perdiam-se na retórica, colocando vagamente o pensamento, mas *sobre* uma ação dramática superada, que muitas vezes o negava. A família, por exemplo, sempre foi tabu para os melodramaturgos, daí a necessidade do final "moralizante", a que Oswald não só dispensava, como desprezava.

Outra aproximação da peça à realidade brasileira partia da "metáfora leninista" proclamada pela voz de Stalin: "Passar do cavalo camponês ao cavalo da indústria construtora de máquinas", ou seja, "da alimária do campo, do cavalinho que convém a um país arruinado de camponeses ao cavalo que o proletariado procura e deve procurar, o cavalo da indústria, o cavalo-vapor"[15]. Passagem que se verificava no Brasil, pelo esforço de industrialização, mas não como queria a utopia socialista de Oswald, e sim como decidia a nova classe dominante. O proletariado não seria o autor dessa passagem e por ela seria subjugado.

Se *O Homem e o Cavalo* poucas aproximações apresenta com a realidade brasileira, pretendendo antes fazer publicidade da revolução proletária, *O Rei da Vela* efetua contundente crítica à estrutura do poder econômico que se desenvolvia

14. *O Teatro Brasileiro Moderno,* p. 29.
15. *Obras Completas, v. 8 / Teatro,* p. 187.

A batalha parte 1.p65 174 28/10/2010, 11:21

nos anos 1930. Na peça Oswald de Andrade submete "a moral sexual à moral econômica", como observou Décio de Almeida Prado. E o faz de maneira exuberante, arrasadora, sem medir os meios. O sistema econômico, manipulado por agiotas, é o bordel em que chafurdam a velha e a nova elite econômica.

Já os três atos líricos de *A Morta*, escritos em 1937, revelam um Oswald de Andrade desencantado com as revoluções, tanto sociais quanto literárias. Na "Carta-prefácio" ele diz que *A Morta* "é o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente". Sua conclusão é de que "as catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas"[16].

O ânimo revolucionário das peças anteriores sofre, em *A Morta*, escrita nesse período após a Intentona Comunista de 1935, um golpe mortal, revelando no poeta o travo amargo, a descrença. Na linguagem hermética do texto, em que farsa incorpora a tragédia, os indivíduos estão "em fatias" e fazem aflorar o desencanto do poeta com a sociedade reacionária, preconceituosa, esquecida da própria humanidade. Na peça, tudo marcha para a degradação física, depois de o espírito já ter se degradado. No final apocalíptico, o Hierofante dirige-se à plateia desferindo: "Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez nos salvareis da fogueira acesa no mundo!"[17]

As três peças de Oswald de Andrade não tiveram qualquer importância no teatro de então. Eram vistas como literatura e não verdadeiro teatro. E isto não por falta de teatralidade, mas por excesso. Os nove quadros de *O Homem e o Cavalo*, que traem poderosa influência de Alfred Jarry, extrapolavam as condições cênicas da época. Assim como *O Rei da Vela*, com sua mistura de ópera e revista, drama e picadeiro circense, fugia aos padrões desse teatro que só se realizava horizontalmente. Os diálogos de ambas as peças e, mais ainda, de *A Morta*, escapavam completamente tanto às técnicas interpretativas em uso quanto à compreensão da plateia. Mesmo depois de consolidada a modernização do teatro brasileiro, eles continuavam *outside*. Lamentava Sábato Magaldi em 1960:

> Poucos autores fazem o crítico lastimar tanto que o teatro tenha as suas exigências específicas, tornando irrepresentáveis, no quadro habitual, os textos de Oswald de Andrade. A audácia da concepção, o ineditismo dos processos, o gênio criador conferem a essa dramaturgia um lugar à parte no teatro brasileiro – um lugar que, melancolicamente, é fora dele e talvez tenha a marca do desperdício.[18]

Somente em 1967, quando José Celso Martinez Correa, no Teatro Oficina, encontrou a "chave antropofágica", *O Rei da Vela* pôde ser encenado, resultando um espetáculo generoso,

16. Idem, p. 3.
17. Idem, p. 56.
18. *Panorama do Teatro Brasileiro,* p. 190.

A batalha parte 1.p65 175 28/10/2010, 11:21

importante, que se inclui entre as maiores criações do moderno teatro brasileiro. Em seguida, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta* foram também encenadas. Só então o teatro e o modernismo paulista efetivamente se encontraram. Nasciam aí "formas dramáticas nunca vistas e da mais rara emoção", como Flávio de Carvalho previra e tentara descobrir com o Teatro da Experiência.

5

Em que pese o desolador panorama do teatro profissional, afloravam naqueles primeiros anos da década de 1930 ímpetos renovadores de todo decisivos à evolução da arte teatral no Brasil. Na raiz desses cometimentos, de uma ou de outra maneira, encontram-se elementos conceituais já pregados por Renato Vianna.

Na ânsia da renovação, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho fizeram *tabula rasa* de todas as convenções cênicas. Mas, a encenação está vinculada à arte do ator e sua renovação não se faz sem novos meios interpretativos. Ao que tudo indica, apenas Renato Vianna teve clareza disso. A bandeira que levantara com a Colmeia, em 1924, procurando o "novo ator" em pessoas ainda não contaminadas pelos vícios da velha escola, foi também desfraldada por Álvaro Moreyra e por Flávio de Carvalho. É interessante notar que, mesmo envolvendo Procópio e Joracy nas experiências, Flávio fez publicar nota convidando "pessoas que possuam vocação e queiram trabalhar no teatro", já que era sua intenção congregar "elementos novos e ainda não viciados pelos *trucs* do teatro clássico"[19] (*sic)*. O problema é que, ao contrário de Renato Vianna, esses renovadores não tinham ideia de como trabalhar o material humano para que fosse, de fato, *novo*. A velha escola permanecia, afinal, único paradigma.

O ator era o núcleo da questão, para Renato, por isso o priorizava em suas tentativas. Coisa que passava batida aos demais, que criticavam o intérprete dramático pelos vícios, mas não buscavam meios capazes de superar o impasse e dar nova ordem, mais dinâmica e atual, à arte do ator.

Ao contrário dos outros, Renato entendia que o profissional era imprescindível. O que se colocava, então, era a necessidade de formar o novo profissional. Essa reflexão deu-lhe a base para o novo projeto – do Teatro-Escola –, uma companhia profissional apoiando cursos de formação para iniciantes.

Esteve praticamente todo o ano de 1933 buscando meios para viabilizar o projeto em Fortaleza, mas não ficou ausente

19. Cf. *Diário de S. Paulo* (SP), 28 de novembro de 1933.

A batalha parte 1.p65 176 28/10/2010, 11:21

ARQUIVO RENATO VIANNA

O Bailado do Deus Morto, pelo Teatro da Experiência, em 1933

da cena na capital federal: em maio, a Companhia Jayme Costa abriu a temporada oficial da "Comédia Brasileira", sob patrocínio do governo federal, com a peça de Renato Vianna *Mona Lisa*, estrelada pelo próprio Jayme Costa e com *mise en scène* de Itália Fausta.

Infelizmente não conseguimos localizar o texto original e as informações na imprensa são pouco esclarecedoras do seu conteúdo. Veremos que mais tarde, no ocaso do Teatro Anchieta, Renato Vianna voltou a encenar a peça, mas também dessa vez os comentários sobre a obra na imprensa foram bastante discretos e pouco elucidativos.

Sem dúvida, no entanto, era outro melodrama, desta vez abordando a vida de Leonardo Da Vinci, sua luta pela arte e seus amores. Provavelmente Renato voltou-se a esse gênio do Renascimento, tomando-o como exemplo do filósofo quimérico, o homem que tem os olhos em um mundo superior e o busca através da arte e da ciência. Consta que a montagem realizada por Jayme Costa teve cenários, elementos cênicos e figurinos de época requintados e valorizados pelos efeitos de luz de Alfredo Carvalho.

A batalha parte 1.p65 177 28/10/2010, 11:21

O Teatro-Escola

1

Depois do colapso do Teatro de Arte, o guerreiro da Quimera tentou se estabelecer na advocacia. Associado a Reynaldo Barreto Pinto abriu o Bureau de Ação Judiciária, no Rio de Janeiro. Mas seu coração não o acompanhava na empresa e a coisa não deu certo.

Crescia no seu espírito a ideia de que uma escola dramática, orientada por conceitos modernos da encenação, era imprescindível ao desenvolvimento do teatro. Mas, a situação econômica estava ficando cada vez mais precária no Rio e isso tolhia qualquer possibilidade de se tentar um novo empreendimento no teatro. Decidiu voltar ao Ceará levando um projeto na cabeça para, quem sabe, implementar em Fortaleza: o Teatro-Escola.

Estava convicto de que as manifestações artísticas deviam convergir ao projeto político que ensejou a Revolução de 30, cujo objetivo, em essência, era a consolidação do Estado nacional. A arte teria importância como instrumento catalisador e irradiador da consciência cívica. E o Estado nacional só pode nascer da consciência de si mesmo através do civismo do seu povo. Propunha para o teatro algo semelhante ao projeto de educação musical de Villa-Lobos.

O maestro lançou seu projeto logo depois da vitória do movimento revolucionário, através de caravana artística que percorreu 68 cidades do interior paulista. Cumprido esse roteiro, organizou em São Paulo gigantesca concentração orfeô-

BATALHA DA QUIMERA
SEBASTIÃO MILARÉ

A batalha parte 1.p65 179 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Cassino Beira-Mar

nica, "na qual tomaram parte cerca de doze mil vozes, representantes de todas as classes sociais"[1]. Em seguida, com o apoio de Anísio Teixeira, secretário de educação do Distrito Federal, introduziu o canto orfeônico nas escolas municipais. Logo, um decreto tornou obrigatório o ensino do canto orfeônico no Brasil.

Chegando a Fortaleza em fins de 1932, Renato dedicou-se à elaboração do projeto do Teatro-Escola, que em janeiro do ano seguinte estava pronto[2]. Entre os objetivos constavam: "Educar civicamente o povo, oferecendo-lhe espetáculos em que se oficie o culto do patriotismo e das esperanças no Brasil de amanhã" (item quatro); e "formar o artista teatral, dando-lhe uma personalidade à altura da sua missão, que é das mais nobres e difíceis, pelo sacrifício que impõe e pela cultura moral e intelectual que exige" (item cinco). Propunha ainda a criação de um núcleo cênico que, além de temporadas oficiais, incursionasse pelo Brasil.

Pretendia instalar o projeto no Teatro José de Alencar. O estado participaria apenas com a cessão do teatro, ficando os demais encargos por conta da empresa. Mesmo assim, as negociações se arrastavam, obstáculos surgiam a todo momento.A morosidade não o desesperava, todavia. Aproveitou para meditar sobre as campanhas anteriores. A partir dessas reflexões, passou a fazer uma análise do panorama teatral, verificando-o por diversos ângulos – o da plateia, o dos criadores cênicos, o da dramaturgia, o da crítica. Ao conjunto das observações deu o título *Manifesto aos Intelectuais do Brasil*, manuscrito de 74 páginas que jamais saiu do seu arquivo, exceto por alguns trechos destinados à revista *Fon Fon*.

"Há quinze anos venho sofrendo pela consolidação de um teatro de arte nacional", escreveu no início do trecho em que fala das suas malogradas campanhas:

> De um lado, eu e meus ideais de cultura popular por intermédio de um teatro de arte ao nível da dignidade humana; do outro, os negocistas inescrupulosos, os histriões, os açougueiros da arte, os cáftens dos intelectuais invertidos e dos políticos ignorantes que eles conseguem hipnotizar, respectiva ou simultaneamente, à sua bolsa e à sua lábia para exploração dos instintos baixos da turba, transformando o teatro numa feira de corrupções e imbecilidades – e agindo com ampla liberdade, sem a menor censura intelectual ou mesmo policial da sociedade em cujo seio, deportados da civilização, vieram armar suas barracas.

1. *Heitor Villa-Lobos,* p. 37.
2. Rascunho datado "Fortaleza, 7 de janeiro de 1932". Enganou-se do ano, obviamente, pois nessa data achava-se ainda no Rio de Janeiro. Na mesma folha há uma anotação complementar datada de 10 de janeiro de 1933. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 180 28/10/2010, 11:21

Fala das regras da imprensa, que transformam um repórter despreparado em crítico, ao qual "não permitem ultrapassar certa medida". Muitos se adaptam nem sempre graças ao estudo, mas aos conchavos. Daí a necessidade da "depuração da crítica", "rigorosa revisão dos valores morais e mentais, expulsando do seu grêmio os criticalhos analfabetos e venais". Uma crítica idônea e culta é imprescindível ao trabalho do artista: "Estou mesmo convencido de que da revisão moral e intelectual da crítica está dependendo o surto artístico do teatro brasileiro."

Tudo isso, ao seu ver, caracteriza o sistema corrompido de uma sociedade que não tem consciência de si e se perde no culto à aparência, tornando-se mercado propício aos empresários que transformam a arte em açougue. Para eles, a carne é o que importa, não o espírito. Ambiente que corrompe artistas e consagra nulidades dramatúrgicas: 1

As coisas são como são por conveniência dos manipuladores do sistema. Observa que 2

Revela desencanto com os caminhos da Revolução de 30, que tanto o empolgaram. Concluía que "simples movimentos armados ou revoltas de quartéis não definem o espírito revolucionário de um povo": 3

Não negava a importância da Revolução de 30: apenas denunciava a ausência de um movimento intelectual que a legitimasse enquanto "revolução", modificando o "pensamento nacional". E esse era o papel dos artistas, dos intelectuais: 4

O desafio só poderia ser enfrentado através da educação: "Refiro-me à educação artística do povo brasileiro, ao grande trabalho que está reservado às artes nacionais na renovação política da sua mentalidade." Estava assim definida a base ideológica do Teatro-Escola.

2

Mostrava-se difícil a concretização do Teatro-Escola em Fortaleza. A ideia implicava em sua expansão por todo o país e sem efetivo apoio oficial o projeto se inviabilizava. Depois de várias tentativas, longe de dar-se por vencido, Renato voltou ao Rio de Janeiro disposto a lutar pela ideia. Começou a preparar o campo para que o projeto interessasse ao governo federal, como "experiência oficial" que, no futuro, se converteria em teatro do estado.

1
Em geral, os nossos autores não sabem escrever. Os mais representados são os mais estúpidos. É que fazem o tal "teatro para rir", teatro que "não obriga a pensar", como eles costumam dizer. É, pois, um teatro intestinal *versus* teatro cerebral.

2
os problemas de ordem geral têm sido sempre preteridos pelas ambições e necessidades do grupo dominante. O povo, o bem coletivo, o imperativo sociológico, a formação nacional, o envolvimento étnico – tudo isso tem sido relegado pelos parlamentos e governos.

3
Não há revolução política sem revolução do pensamento, porque a política é uma expressão da cultura. Quando isso não coincide as revoluções se restringem a meros golpes de força. É o caso brasileiro, até agora. O pensamento nacional não se modificou. A falsa opinião que nos dominava continua dominando.

4
Precisamos de uma elite intelectual atuando na formação do povo que ainda não somos, porquanto não se pode chamar "um povo" a quarenta milhões de indivíduos aglomerados, sem unidade, sem aspirações, sem governo, mantidos no círculo fictício de uma ordem artificial e sem fundamento psicológico. (...) Uma elite, enfim, que trace retas sobre o futuro e nos tire do círculo vicioso da rotina em que vegetamos; que desperte urgentemente as nossas forças espirituais desse triste letargo em que as mobilizam, o caciquismo políticos e dê ao povo uma consciência, educando-lhe os sentimentos que se acham atrofiados por uma interdição secular dos seus direitos públicos.

A batalha parte 1.p65 181 28/10/2010, 11:21

Com objetivo doutrinário, organizou nova companhia, remontando *A Última Conquista*. Anotou Mário Nunes:

> O fato se passou no dia 1º de fevereiro, dez dias antes do Carnaval. A um teatro de ordinário fechado compareceram quatrocentas ou quinhentas pessoas, gente *chic*, bem vestida e provavelmente culta, para assistir à representação de peça de valor marcadamente literário e ouvir, mais uma vez, a exposição das ideias de um apóstolo, de um verdadeiro apóstolo, desses que, de olhos no alto, pregam, pregam sempre, incessantemente, sem se aperceberem que estão pregando em um deserto...[3]

Coube a João Barbosa, num entreato, ler o discurso de Renato Vianna, propagando o Teatro-Escola e solicitando o concurso de pessoas de boa vontade e amigas do teatro.

Com a instalação da Assembleia Nacional Constituinte, a 15 de novembro de 1933, o ambiente tornara-se tenso e agitado. Assim mesmo, Renato Vianna articulava nos meios políticos buscando adesões para a sua causa. Além do apoio discreto, mas importante, de Antônio Carlos, contava também com a ajuda do "companheiro da Quimera" Ronald de Carvalho que, na função de secretário da presidência da República, levava-o praticamente à antessala de Getúlio Vargas.

O projeto do Teatro-Escola foi entregue a Ronald de Carvalho que, na "Informação" ao presidente, falou do declínio do teatro nacional, já em fins do século passado, "vencido pela concorrência dos empresários estrangeiros", e concluía:

> Os que malsinam, os que o consideram inviável, baseiam-se na impossibilidade de se formarem aqui atores dignos de tal nome. Ora, o caso de João Caetano, trágico excelente que, na segunda metade do século XIX, educou e fascinou auditórios da antiga corte, bastaria para desmentir o asserto. Só a falta de estímulo aos teatrólogos brasileiros, quer da parte dos governos, quer do público, determinou o estado atual das coisas, nesse particular. Não temos atores porque escasseiam autores teatrais. E estes não surgem porque se criou o preconceito de que os dramaturgos brasileiros são inferiores. Cumpre, assim, transpor o círculo vicioso em má hora estabelecido. O projeto do senhor Renato Vianna seria o primeiro passo em tal sentido.[4]

Por certo Getúlio Vargas tinha a agenda sobrecarregada, envolvido nas articulações políticas que, a 17 de julho de 1934, o legalizariam no poder pelo voto dos constituintes. Assim mesmo, recebeu Renato Vianna em audiência. Mais de uma hora durou o colóquio com o chefe da nação, que examinou e discutiu o projeto, aprovando finalmente a criação do Teatro-Escola, o que se oficializou a 14 de julho de 1934, no Decreto nº 5048.

O contrato foi firmado entre Renato Vianna, o estado e a prefeitura do Distrito Federal, que cedeu o Teatro Cassino. O prédio abrigaria também a Escola Dramática Municipal, àquela época sem sede. O governo federal, que reconhecia o empreendimento como "uma experiência oficial", garantia subvenção de 250 contos anuais; isenção de impostos; livre trânsito para o elenco e material de cena durante as excursões. O governo fiscalizaria os procedimentos e, a cada três meses, a direção do Teatro-Escola apresentaria memorando das obrigações contratuais executadas e balancete do movimento financeiro. O governo podia anular sumariamente o contrato em se constatando qualquer infração às suas cláusulas.

Competia ao Teatro-Escola realizar temporada anual de arte dramática durante seis meses consecutivos; manter cursos populares de cultura, em formato de conferências públicas; dar doze récitas com ingressos franqueados aos trabalhadores em cada temporada; manter em todas as sessões localidades gratuitas à disposição das instituições educativas; lançar e incorporar alunos formados pela Escola Dramática Municipal; realizar excursão anual pelos estados.

3. Mário Nunes, "Teatro Renato Vianna – O Espetáculo de Anteontem no Casino". *Jornal do Brasil* (RJ), 3 de fevereiro de 1934.
4. "Informação" do secretário Ronald de Carvalho, datada a 26 de junho de 1934. Arquivo Capanema, CPDOC/FGV.

A batalha parte 1.p65 182 28/10/2010, 11:21

3

A 5 de outubro de 1934, em solenidade que congregava artistas de teatro, escritores, jornalistas e representantes de várias instituições, foi lançado o Teatro-Escola.

Era a primeira vitória de Renato na sua mais ambiciosa campanha. Podia agora criar o sistema que acreditava necessário para a renovação estética do teatro através da moralização do ofício. Ética e estética formando o par dialético, capaz de superar os velhos impasses confinadores da arte no imobilismo; capaz de dinamizar as estruturas do teatro tornando-o espelho crítico e instrumento da educação cívica e espiritual da sociedade.

Fiel a esse pensamento, Renato divulgou na solenidade de inauguração o regulamento interno da empresa definida no seu primeiro artigo como "oficina e templo", onde se "trabalha na construção do mais alto ideal de cultura da nossa pátria". Concluía o artigo: "Nossos artistas devem ser, pois, operários e apóstolos"[5].

A partir do segundo artigo as regras disciplinares são esmiuçadas: "O silêncio, a atenção, o respeito, a concentração constituem o ambiente das oficinas e dos templos. Falar em voz alta, brincar, discutir, maldizer, intrigar, desrespeitar é expressamente proibido aos artistas, colaboradores e trabalhadores do Teatro-Escola". O terceiro artigo justificava: "O princípio de ordem é fundamental... A ordem é uma consequência da disciplina. Todos os artistas do Teatro-Escola obedecem por um princípio de ordem e pela própria dignidade do trabalho". Nos artigos seguintes, entre outras proibições figuravam: conservar o chapéu na cabeça em qualquer dependência; fumar no palco; receber visitas nos camarins; entreter conversas e cochichar pelos corredores durante as representações; provocar discussões ou polêmicas entre colegas, bem como murmurações ou críticas pessoais etc.

Pode parecer exagerado tal detalhamento das normas disciplinares, chegando a explicitar princípios elementares da boa educação, mas naquela época isso se justificava. Em geral as coxias eram centrais de intrigas e picuinhas. Fofocas, desentendimentos, brigas, faziam parte da rotina das companhias. O que Renato Vianna impunha era, afinal, a concentração no trabalho e o comportamento ético pautando as relações interpessoais.

Depois das normas visando à formação de um ambiente todo voltado à criação do espetáculo, outro elenco de normas atacavam frontalmente os vícios e as deformações do profis-

ARQUIVO RENATO VIANNA

Dona Elita e sua mãe

5. *Diário do Teatro-Escola.* Manuscrito. As citações seguintes do "regulamento" procedem da mesma fonte. A íntegra do regulamento ocupa da p. 9 a p. 13 (frente e verso) do *diário*. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 1.p65 183 28/10/2010, 11:21

8) É princípio fundamental do Teatro-Escola o nivelamento artístico dos intérpretes na execução das peças. Não há segundos papéis, nem segundos planos de realização dramática. Todos contribuem para o jogo de efeitos do qual a obra de arte é a expressão. (...) 9) De acordo com o princípio estético acima exposto, nenhum artista digno deste nome se sentirá envaidecido ou humilhado em substituir ou ser substituído, em realizar este ou aquele papel, desde que isso seja no interesse do conjunto e da expressão artística final.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna em *Sexo,* em 1934

sional do palco. Começavam no item seis, com os "deveres indeclináveis" dos elementos da equipe: obediência às ordens do ensaiador ("considerando-se falta grave e rigorosamente punível a desobediência cênica, quer nos ensaios, quer nas representações"); o estudo e a memorização dos papéis, obrigando-se o ator a "reproduzir fidelissimamente o texto do autor; em caso de lapso, deverá substituir o texto por palavras dignas da expressão espiritual da peça, não lhe sendo permitido enxertos desnaturantes" – o que afastava do Teatro-Escola a mania corrente dos "cacos" (palavras ou frases que os atores gostavam de acrescentar); mandamento conectado ao seguinte, que ordenava "respeitar nobremente o trabalho do colega com o qual esteja contracenando, jogando-lhe lealmente as deixas e escutando-lhe as réplicas".

Palpitava nessas regras disciplinares a noção ainda desconhecida em nosso teatro do "trabalho de equipe". O normal, então, era cada um defender-se como podia, numa atmosfera de permanente competição, onde golpes baixos ocorriam naturalmente. Os dois últimos itens pregavam a visão moderna da equipe teatral, despontando como preceito revolucionário nesse teatro acomodado à ideia de "estrelas":

O regulamento irritou setores do teatro e da crítica, servindo de matéria-prima a anedotas. A questão crucial era se essas regras "pegariam" dentro do próprio Teatro-Escola. Duas décadas depois, Modesto de Abreu evocou o impacto causado à leitura do regulamento:

O que causava maior admiração no Teatro-Escola era o sistema disciplinar. Porque Renato Vianna fez, para ele, um regulamento que tinha a rigidez de um regímen de caserna, de um internato de meninas religiosas ou de um regimento de *junkers* alemães. Os atores, do mais humilde ao mais graduado, deveriam portar-se com o máximo respeito nos camarins e nas coxias, quer em função, quer durante ensaios. (...) Entre os artistas do Teatro-Escola figuravam Jayme Costa, Teixeira Pinto, Lourdes e Rodolfo Mayer, Zilka e Mário Salaberry. Nem todos primam pela cordura e espírito de obediência. Assim, quando Renato leu, no palco, o seu famoso regulamento, eu logo profetizei a curta duração do Teatro-Escola.[6]

Profecia revelada com tanto atraso merece dúvidas, mas, de todo modo, Modesto de Abreu registrou a perplexidade causada pelo documento, assim como a desconfiança de que aquilo não ia "pegar". Logo, no ambiente teatral, se torceu o sentido das normas: seriam frutos do "personalismo" do diretor. Isso conduziria a ordem interna a uma grande ruptura.

6. Modesto de Abreu, "O Drama de Renato Vianna". *SBAT Boletim,* maio de 1953.

A batalha parte 1.p65 184 28/10/2010, 11:21

Além do regulamento, controvérsias levantavam-se por ser o empreendimento subvencionado pelo governo – o que gerava a inveja e as intrigas que apareciam volta e meia nas colunas de certos jornais. Um patético pronunciamento foi a carta enviada por Lucília Péres ao presidente Getúlio Vargas. A atriz, há muito relegada a planos secundários da cena, consigna a criação do Teatro-Escola a uma decisão pessoal de Getúlio e chama-lhe a atenção por ter colocado em "mãos atrabiliárias e inábeis" a empresa:

> O senhor Renato Vianna, mal egresso de um sem número de palpitantes fracassos – de início, posto que onerado de uma responsabilidade superior às suas forças, de inteiro caráter coletivo, transformou o magno tema em causa exclusivamente sua e obedecendo ao seu prisma pessoal procedeu, misteriosamente, à referida organização, sem qualquer interferência da classe, demonstrando – hoje que já se conhece o heterogêneo elenco – um flagrante desserviço à patriótica intenção do governo e uma hostilização ostensiva aos mais destacados artistas brasileiros. No que se me refere – atriz tradicional, consagrada há tanto pelos aplausos calorosos das plateias de todo o Brasil, e, indeléveis conceitos da imprensa de todos os tempos e de todos os Estados – nem sequer, levando em conta comezinho respeito ao patrimônio artístico que represento, me chegou a mínima consulta se me interessaria o empreendimento colimado.[7]

A imprensa divulgava diariamente farto material sobre a instituição, ecoando nas rotativas antagônicas opiniões, desencontrados posicionamentos. E essa onda prosseguiria até o fim. Tornaram-se mais densos, tanto elogios quanto ameaças, ao estrear a primeira peça do repertório, *Sexo*, ela mesma deflagradora de desencontradas paixões.

4

A crítica moderna relega *Sexo* à categoria do dramalhão. Mas, na evolução da nossa dramaturgia, teve a função de aríete: rompeu preconceitos e reivindicou para o teatro o direito de abordar criticamente temas-tabu. Sua estreia levantou polêmicas e culminou com acusações no Congresso Nacional e a interferência do próprio presidente da República.

Renato Vianna, com *Sexo,* volta a atacar a hipocrisia instalada no núcleo da sociedade brasileira: uma sociedade que através dos preconceitos afirma sua índole autoritária. Abandonando a "poética do perdão e da renúncia", pretendeu mostrar a degradação social a partir da *célula mater*, a família. Continuou o esquema de construção inspirado no melodrama clássico e no teatro de tese, não se desviando dos anacronismos. Interessava-lhe o "efeito dramático", supondo-o capaz de levar o espectador à reflexão sobre o conceito de honra na sociedade patriarcal, onde a mulher é vista como mercadoria e o amor está sempre sujeito às conveniências. Eram as mesmas questões dos seus primeiros melodramas, mas desta vez ultrapassando os limites admitidos pela moral vigente, falando de incesto e trazendo o tema do aborto.

O patriarca César Linhares, conde de título comprado, é figura representativa da ambiguidade patriarcal: a vida de todos os familiares gira em torno dele e depende das suas decisões – é o comandante das ações físicas e espirituais. Por trás da fachada de integridade moral, porém, se esconde a natureza devassa de homem sem escrúpulos, que não controla seus apetites sexuais, embora condene os apetites alheios.

7. Carta de Lucília Peres a Getúlio Vargas. *Correio da Manhã* (RJ), 1º de novembro de 1934.

A batalha parte 1.p65 185 28/10/2010, 11:21

César tornou um inferno a vida de Marieta, sua primeira mulher, que lhe deu dois filhos: Carlos e Cecy. Depois da morte de Marieta, "comprou" Wanda, moça pobre que tinha o casamento como modo legítimo de "subir na vida". Mas, ao contrário da sempre submissa Marieta, Wanda logo se rebela.

No palacete de César, além dos filhos e da esposa, moram João, seu irmão, e dona Amélia, a primeira sogra. João é celibatário, ama a vida e as mulheres e a ambas encontra nos cabarés onde passa as noites. Dona Amélia é a "avó padrão". Foi morar em casa de César para cuidar de Cecy, quando esta saiu do colégio de freiras onde se educou. Na verdade, tinha o propósito de evitar à neta destino igual ao de Marieta.

O drama eclode ao ser revelado o namoro de Cecy com Roberto Magalhães, a quem Carlos acusa de mau-caratismo, homem dado às farras noturnas (como, de resto, o próprio Carlos), conhecidíssimo nos bordéis.

O fato de Roberto ser protegido do doutor Calazans, médico, amigo e conselheiro da família, é considerado por César atenuante às acusações de Carlos contra o moço. No fundo, César tem horror à ideia de *dar* Cecy a qualquer homem. A natureza da atração que sente pela filha não lhe aflora no consciente, fica camuflada na respeitabilidade do "amor paternal". Raciocinando em termos de que se não for Roberto outro qualquer fatalmente lhe tirará a filha, César termina concordando com o casamento. Mas, ao reunir a família para comunicar a decisão, ocorre o inesperado: Wanda confessa ser amante de Roberto...

A partir dessa confissão, no final do primeiro ato, a ação é transferida para a casa do doutor Calazans. Aparece primeiro Wanda, transtornada, para desculpar-se da mentira que usou com o fim de impedir o casamento: foi movida pelo ciúme, pois está apaixonada por Roberto e não é correspondida. Depois, entra César, irado com o amigo que protegeu o "caso" da sua mulher com Roberto e ainda patrocinava o namoro do mesmo com Cecy. Mais tarde, vem dona Amélia aflita, comunicar que Cecy fugiu de casa com Roberto. Por fim, surge Carlos intimando Calazans a dizer onde se esconde o casal. Completamente fora de si, Carlos promete matar Roberto, que lhe *roubou o amor da irmã.*

Três dias depois, Roberto e Cecy visitam Calazans. Solicitam ao médico ajuda para legalizar a união. Mas, à saída do casal, ouvem-se disparos de revólver: Carlos matou Roberto.

Aos quatro atos da peça foi acrescentado o epílogo, perfazendo os cinco atos do melodrama clássico. O epílogo conta

A batalha parte 1.p65 186 28/10/2010, 11:21

que, estando Cecy grávida, o doutor Calazans fez o aborto, livrando-a da vergonha de ser mãe solteira e, à criança, do estigma social.

A estrutura procede do melodrama e o discurso é todo construído pelos clichês do gênero. Novamente Renato sobrepôs aos clichês melodramáticos os psicanalíticos. A função de *raisonneur* do doutor Calazans foi estabelecida à imagem do psicanalista. O confronto de César com Calazans baseou-se na relação paciente-médico. Principia Calazans esclarecendo que as acusações que lhe faz César de ter acobertado o suposto romance de Wanda, assim como o namoro de Cecy, correspondem a algo inconfessável:

CALAZANS – Quem me exprobra? Quem me acusa? Quem está falando por você? O esposo ou o pai?
CÉSAR – Ambos!
CALAZANS – Nenhum! (*Gesto de César*) Convença-se do que lhe digo, César: nenhum! Fala por você, e sem que você mesmo tenha consciência disso, o senhor e o rival. Da sua mulher e da sua própria filha...

Propondo "rasgar o tumor d'alma", Calazans emprega procedimento de analista: "Você vai sentar-se aqui... E vai falar... E vai insultar-me, gritar, dizer tudo o que você quiser e até mesmo chorar... Não se importe... Vomite toda a sua alma, César..."

Mas a dupla função, *raisonneur* e analista, faz do personagem um indivíduo sentencioso e destituído de verdadeira humanidade. Isto, a despeito de Renato tentar humanizá-lo evidenciando que, na verdade, Calazans purga uma frustração antiga: amava Marieta, a "primeira vítima de César", e transferiu esse amor para Cecy.

Na peça há dois blocos antagônicos: o dos homens – dominadores, aos quais a sociedade reserva todos os direitos; e o das mulheres – dominadas e vítimas de preconceitos. Às vezes os clichês tendem a se estilhaçar, fugindo ao imobilismo. Caso de Wanda, que é plena de contradições. Caso também de João, o boa-vida, para quem a existência é uma permanente fonte, não algo estático. Também o clichê básico da trama – moldado sobre o conceito da *honra*, que exige a virgindade da moça até o casamento, caso contrário, é a desonra, a vergonha da família – sofre significativas ranhuras: Renato sugere que na sociedade patriarcal há uma tensão incestuosa. O zelo do pai e dos irmãos pela virgindade da filha ou irmã é aceito socialmente como direito à preservação da honra, mas na realidade tem natureza sexual.

Antes de Calazans tocar no assunto de maneira mais direta, falando com César, a ideia surge em diálogos como o de Carlos e Cecy, quando ele insiste que a ama e se enfurece ao constatar que a irmã está mesmo apaixonada por Roberto:

CECY – Esse "indivíduo" é teu amigo!
CARLOS – Nunca te disse que o era.
CECY – Mas mo apresentaste.
CARLOS – Acabo de explicar-te a circunstância em que o fiz.
CECY – Agora é muito tarde. Eu o amo! (*Chora*)
CARLOS – Ah... Já sabes, então, o que é o amor!
CECY – Já. Tu acabas de revelar-mo!
CARLOS – E estás disposta a trocar esse amor pelo meu?

Movido por *esse amor* e a pretexto da defesa da honra, Carlos, por fim, assassina a tiros Roberto. Tão transtornado quanto ele com a fuga de Cecy, ficou César. Vistos na perspectiva de hoje, dentro desse contexto dramatúrgico de vio-

A batalha parte 1.p65 187 28/10/2010, 11:21

lento questionamento dos valores da família patriarcal brasileira, César e Carlos parecem esboços de Jonas e Guilherme, respectivamente, com os quais Nélson Rodrigues levaria mais tarde o tema do incesto latente na família patriarcal a uma inusitada expressão artística, em *Álbum de Família*.

Mesmo considerando "antiquada" a forma dramatúrgica de Renato Vianna, Décio de Almeida Prado reconheceu em *Sexo* dados inovadores, em termos de conteúdo:

> (...) a peça, ao denunciar a tirania sexual masculina e ao insinuar que o ciúme dos maridos e dos irmãos se alimentam às vezes de motivos menos nobres do que eles mesmos supunham, alargava o âmbito de nossa tímida literatura dramática, inserindo nela um *leit motiv* que só em tempos recentes receberia a sua competente orquestração. A hora da revolução sexual não havia soado.[8]

Se parece pequeno tal avanço, na época representou verdadeiro salto: com *Sexo* a doutrina de Freud chega à nossa dramaturgia como "ferramenta" criativa. E a proposta de Renato Vianna foi saudada por dois dos primeiros expoentes da psicanálise no Brasil: o doutor J. P. Portocarrero, catedrático da Universidade do Rio de Janeiro, e o doutor Gastão Pereira da Silva, autor de vários livros de psicologia na vertente freudiana.

Renato assinou a peça com o pseudônimo "Doutor Calazans", afirmando ser o autor famoso médico que preferia ficar no anonimato. Surgiu o boato de que o tal médico seria o doutor Portocarrero, que tinha alguma veleidade de dramaturgo. Este, escreveu a Renato:

> É tão grande a comunhão de ideias entre mim e o autor que tenho passado por haver escrito a peça, o que lealmente tenho sempre desmentido. (...) Os parabéns que tenho recebido e tenho devolvido ao verdadeiro autor têm-me dado, no entanto, o grande prazer de notar que a doutrina que prego – da abolição do cativeiro humano – está triunfante em toda a sociedade moderna. Cada um aplaude sem perceber que implicitamente concorda com a doutrina – mas na realidade, concorda. Aquelas palmas que interrompem o desempenho significam apenas isto: "Nós também pensamos assim; apenas não temos coragem de dizê-lo". A estreia do Teatro-Escola e o bom êxito por ele obtido vem demonstrar que a tarefa é mais fácil do que parece. No tratamento psicanalítico é mister, muita vez, desmoralizar o "superego" do paciente, pondo-lhe em rosto a atitude hipócrita; *Sexo* faz isso admiravelmente; obriga o público a reconhecer o próprio pensamento íntimo e a analisar a origem espúria dos preconceitos que lhe formam a trama de falsa moral do "superego". (...) Se puderem servir-lhe de apoio as minhas palavras, não deixarei de sentir-me orgulhoso com isso; a sua peça também serve de apoio às minhas ideias.[9]

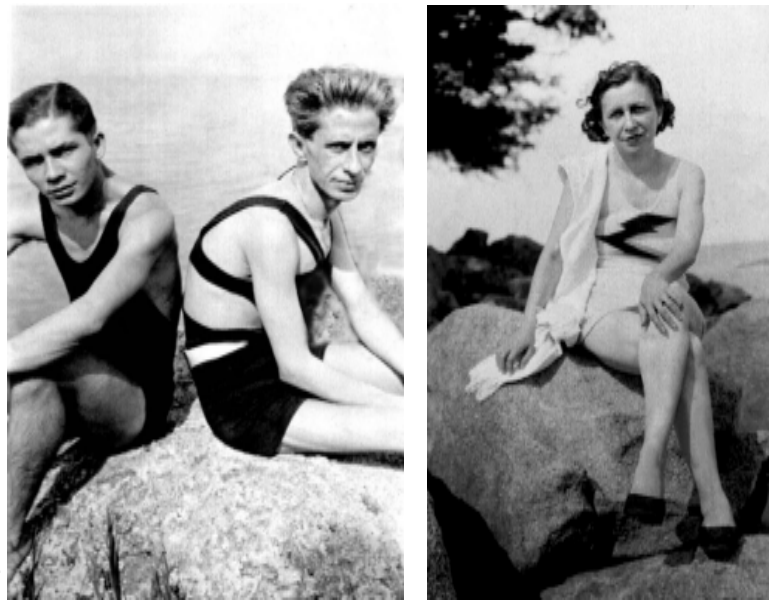
Por carta manifestou-se o doutor Gastão Pereira da Silva, discutindo as relações psicanalíticas do texto (Ver quadro).

CARTA DE GASTÃO PEREIRA DA SILVA

(...) Uma autoanálise muitas vezes apavora. E *Sexo* focaliza essa angústia. Psicoanaliticamente seria preferível que o doutor Calazans (...) não se limitasse à crítica, isto é, a "reprimir o erro", a *comentar a ação*, a tecer em torno de todo aquele "complexo familiar" uma série de concepções filosóficas, quando deveria trazer à luz da consciência daquelas almas os motivos de seus complexos recalcados. (...) Só o doutor Calazans explica, porque é um revoltado... Mas confessa a sua vingança consciente. Ele desloca a sua libido no amor – amor que os outros possam ter e assim satisfaz plenamente o seu "eu" narcísico. É como se o seu inconsciente dissesse: "O amor daqueles dois é o meu próprio amor." Substitui a fantasia por uma realidade interior, psíquica. É apenas uma reação de defesa diante do seu amor fracassado... / O doutor Calazans é, portanto, também uma vítima, um "recalcado", e por isso, só por isso, braveja e se revolta. Sua alma está em conflito como a de todos os outros personagens. E destarte, não pode ser o médico que se propôs a reabilitar as razões dos outros corações, quando ele não conhece as do seu próprio coração... (...) Mas o doutor Calazans não liberta ninguém. Reprime. É apenas vítima de um "superego" severíssimo e dum intenso sentimento de culpa./ Seria necessário, então, um outro doutor Calazans para explicar (e não comentar ou apontar erros) os complexos dos personagens... Só assim teríamos a defesa da psicanálise em *Sexo*. / Foi, portanto, meu caro Renato, fazendo a psicanálise da peça que eu vi e senti *Sexo*, quando o autor poderia ter apresentado no espetáculo de anteontem, mais um capítulo interessantíssimo da doutrina de Freud, através de um material tão fértil como o que nos apresenta com os seus personagens.[10]

8. *O Moderno Teatro Brasileiro,* p. 24-25.
9. Carta do doutor J. P. Portocarrero a Renato Vianna, datada a 3 de novembro de 1934, transcrita no *Diário do Teatro-Escola*. Arquivo Renato Vianna.
10. Carta do doutor Gastão Pereira da Silva a Renato Vianna, transcrita pelo *Jornal do Brasil* (RJ) em 1º de dezembro de 1934.

A batalha parte 1.p65 188 28/10/2010, 11:21



ARQUIVO RENATO VIANNA

À esquerda, Ruy e Renato Vianna e, à direita, Dona Elita

Em *Sexo,* Renato tentou demonstrar os mecanismos da psique com a dramatização de procedimentos psicanalíticos. Mas, a peça não interessou apenas aos psicanalistas da época, atraiu multidões, chegou perto de setenta representações consecutivas, recorde até então para o drama, e provocou polêmicas. O tema era explosivo, e mesmo o título afrontava suscetibilidades: termo escuso, *sexo,* não podia ser dito em público. Anos depois, numa entrevista, Renato Vianna informou que a censura fez enormes cortes no texto:

> Lembro-me bem que em meu camarim do *Casino*, na noite do ensaio geral, brigamos a valer eu e os censores, até a madrugada. De parte a parte, ninguém cedia. Mas a estreia tinha que dar-se no dia seguinte. Eu representava a força mais fraca. Decidi recorrer a um estratagema justificável numa luta desigual. Fingi submeter-me aos "cortes" imensos e flageladores, que dilaceravam toda a obra. Mas na noite da estreia, diante de uma sala de críticos, escritores, intelectuais e repleta de famílias da mais alta sociedade carioca, presentes ainda autoridades, *Sexo* era integralmente representada.[11]

As polêmicas invadiram bares e lares e até mesmo a Câmara dos Deputados. O deputado Luiz Sucupira da tribuna da Câmara cobrou do governo Vargas explicações sobre a subvenção ao Teatro-Escola e solicitou informações sobre o funcionamento da empresa, cujas peças contribuíam, ao seu ver, para a "dissolução da família brasileira".

Sentindo-se intimado, Getúlio Vargas não hesitou: foi ao teatro ver a peça. Comentou o *Jornal do Brasil*: "*Sexo*, que já teve os aplausos das mais destacadas figuras da ciência, da arte e da imprensa, recebeu agora também a consagração da mais alta autoridade do país"[12]. O presidente enviou cumprimentos a Renato Vianna e integrantes do Teatro-Escola e não fez comentários. Registrou em seu *diário*: "(...) fui ao Teatro-Escola assistir à peça *Sexo*. É uma peça benfeita, de grande intensidade psicológica e um pouco retórica"[13]. Sua resposta aos que o acusavam de dar subvenção a obra que promovia a dissolução da família veio alguns dias depois: a primeira dama, dona Darcy Vargas, e sua filha compareceram ao teatro para ver *Sexo.*

11. Não assinado, "Catequese Teatral do Brasil". *Folha Carioca* (RJ), 27 de janeiro de 1948.
12. *Jornal do Brasil* (RJ), 10 de novembro de 1934.
13. *Diário,* v. 1, p. 340.

A batalha parte 1.p65 189 28/10/2010, 11:21

5

Na fortuna crítica da peça a questão psicanalítica só aparece, e vagamente, no comentário de Genolino Amado:

> *Sexo* não deve ser apreciada como peça, mas como ponto de partida para um novo estilo de peças brasileiras. Não é tanto uma afirmação, como uma indicação. Não é um marco. É uma abertura de caminho. Assim, a crítica deve se basear não nas qualidades próprias da peça, como peça, mas no arrojo das suas intenções, na tendência que inaugura para a criação de obras de verdadeiro alcance social. São evidentes os defeitos que ela apresenta, ao par de qualidades incontestáveis. A um primeiro ato intenso, vibrante, de ótima técnica, mas vazio de sentido mais alto, sucedem outros dois em que a ação se arrasta, desconexa e lenta, porém enriquecidos por uma tese que envolve um problema vital para a sociedade moderna, como é o da adaptação das leis da família aos novos postulados da psicanálise.[14]

Além não vai o crítico. Não entra no mérito dos processos pelos quais os "novos postulados da psicanálise" são introduzidos, nem avalia os resultados estéticos que os mesmos determinaram. O assunto era por demais novo e, em termos de teatro, desconhecido. Haveria de se percorrer bom caminho até que os novos conhecimentos da psique humana passassem a influir positivamente na composição dramática e seus valores fossem discutidos no nível da crítica.

Ao falar de "um primeiro ato intenso" e de outros que se "arrastam", Genolino Amado repetia o parecer de quase toda a crítica. Serra Pinto, por exemplo, afirmando que na peça "há conceitos mesmo atrevidos sobre a organização social e frases fortes, causticantes, contra os preconceitos sociais sem as peias da lei", lamenta a monotonia dos dois últimos atos, sugerindo ao autor a redução dos quatro quadros para dois, cortando "os constantes discursos do doutor Calazans"[15].

Apesar desse reparo aparecer com frequência, a peça é considerada "revolucionária", "cintilante", e, sendo polêmica, potencialmente explosiva, não faltou quem a massacrasse, literalmente.

Havia, por outro lado, aqueles que a pretexto de comentar a peça atacavam Renato e o Teatro-Escola. O mais agressivo foi Heitor Moniz, de *A Noite*, que na sequência dos acontecimentos, como veremos, fez guerra sem trégua a Renato. Começa o comentário dizendo que "Renato Vianna, acima de qualquer elogio, é uma das figuras mais brilhantes da cena brasileira", mas que tem o péssimo hábito de "achar que só ele entende de teatro no Brasil e de negar sempre a autoridade a todo aquele que não o aplaude sistematicamente". Depois de dizer que a peça "tem contra si a feição dos velhos dramalhões", repete os elogios feitos por todos os outros, considerando que o primeiro ato é movimentado, sendo "o diálogo inteligente e brilhante, admiravelmente conduzido, e cenas de grande intensidade dramática". Mas o ponto fundamental da sua crítica está no questionamento quanto a se a peça, "de reação contra a moral corrente, em que se faz apologia do adultério e se justifica o aborto, teria sido a mais apropriada para o início da temporada oficial de um teatro-escola, futuro teatro do Estado, em cujo programa se incluem finalidades educativas e morais, além do propósito de concorrer para aquilo que o senhor Renato Vianna chama de unidade da consciência nacional"[16].

14. Genolino Amado, "Sexo". *O Jornal* (RJ), 1 de janeiro de 1934.
15. Serra Pinto, "Sexo". *Diário da Noite* (RJ), 30 outubro de 1934.
16. H. M., "Sexo", *A Noite* (RJ), 30 de outubro de 1934.

A batalha parte 1.p65 190 28/10/2010, 11:21

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / AUGUSTO MAURICIO

Rodolfo Mayer,
um dos jovens atores
do Teatro Escola

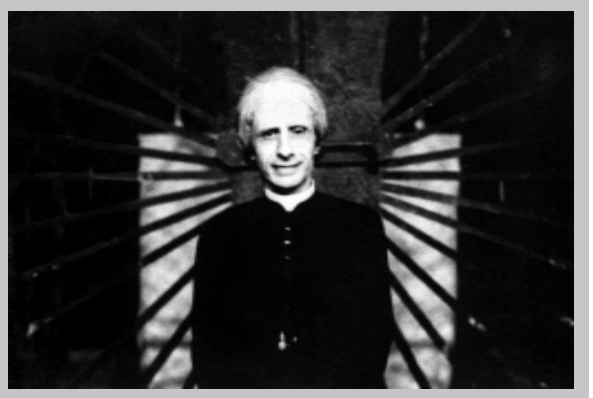
A mesma dúvida coloca João de Talma, mas por diferente motivo. Não são as questões morais que o incomodam, e sim "conceitos filosóficos" apresentados nos diálogos. Um desses "conceitos" citados pelo crítico está na frase: "Já que os homens não sabem perdoar, ela mesma se perdoa" – o que ele considera absurdo, pois "o perdão é, em geral, uma função de terceiros". Para João de Talma, absurdos como esse "não teriam importância se não se tratasse de um Teatro-Escola, onde tudo quanto se ouve deve ter intenção didática"[17].

Além das controvérsias suscitadas pelas "intenções demolidoras" da obra, a fortuna crítica da estreia de *Sexo* deixa exposta a franca oposição de alguns círculos ao projeto do Teatro-Escola. Rolavam misturados convicções sinceras e interesses contrariados. O sucesso da peça só fez por acirrar essa oposição que, no início da segunda temporada, incorporou as principais figuras do elenco – Itália Fausta, Olga Navarro e Jayme Costa.

Rompendo com a empresa, esses atores abriram guerra total a Renato Vianna. Isto debilitou sobremaneira a companhia, colocando em risco a qualidade artística, mas não impediu que fosse aberta a segunda temporada com o novo texto de Renato, destinado igualmente a grande polêmica: *Deus.*

A batalha parte 1.p65 191 28/10/2010, 11:21

O cerco ao Teatro-Escola



1

A primeira temporada do Teatro-Escola se estendeu de 29 de outubro de 1934 a 5 de fevereiro de 1935. Depois de 63 representações *Sexo*, a peça de estreia, foi substituída por *Canto Sem Palavras*, de Roberto Gomes. *O Divino Perfume* entrou em seguida. Depois, subiu à cena *A História de Carlitos*, de Henrique Pongetti. A pedidos, voltou ao cartaz *Sexo* para outras três representações, encerrando a temporada. Dia 6 de fevereiro a companhia entrou em férias, devendo voltar ao trabalho na primeira quinzena do mês seguinte.

Saldo da temporada: nos 98 dias, 121 apresentações, que superaram as expectativas: quase por unanimidade a crítica enalteceu os espetáculos que o público aplaudia muitas vezes em cena aberta. Foram realizadas récitas com ingressos gratuitos para trabalhadores e teve início o curso em formato de conferências, com palestras do escritor teatral Benjamin Lima, do crítico Flexa Ribeiro e do jurista Roberto Lyra. No meio teatral, apesar da animosidade de algumas facções, o Teatro-Escola era visto como um avanço. Confirma este ânimo a homenagem que um dos redutos do teatro musicado, a Casa de Caboclo[1], prestou a Renato Vianna e sua equipe, a 18 de dezembro.

Ao voltar às atividades, o Teatro-Escola era réu em um processo aberto no Ministério do Trabalho pela atriz Itala Vera. O que poderia ser uma simples demanda trabalhista, foi imediatamente transformado pelos jornais em escândalo. E ou-

1. A Casa de Caboclo foi fundada em 1929, pela dupla Jararaca e Ratinho. Cf. Neyde Veneziano, "o revistógrafo Duque assistiu à dupla e gostou. Foi então que, em 12 de setembro de 1931, incendiou-se o teatro São José. E no saguão do teatro, no final do ano, Duque lançava a Casa de Caboclo, um grupo do qual participavam Jararaca e Ratinho, Pixinguinha e, estrelando, um nome que se tornaria grande: Dercy Gonçalves. (...) A Companhia Casa de Caboclo existiu até 1935, num palco improvisado de madeira rústica, onde havia um telão (*pintado*) representando uma casinha no sertão, coberta de sapé. Êxito total". *O Teatro de Revista no Brasil*, p. 46.

A batalha parte 2.p65 193 28/10/2010, 11:22

tros ataques violentos à empresa estavam em curso. Com o falecimento de Coelho Neto, a 28 de novembro, Renato assumiu interinamente a direção da Escola Dramática Municipal. Até essa função inesperada daria motivos a calúnias.

As normas disciplinares contribuíam para o processo desagregador. Eram frequentes, na "tabela de serviço", censuras do diretor geral aos tagarelas; multas aos atrasados e faltosos; multa até a um músico que, determinada noite, resolveu acrescentar algumas notas à partitura que J. Octaviano compôs para *Canto Sem Palavras*. Esse rigor aborrecia especialmente às principais figuras do elenco.

Dia 20 de março, Renato promoveu um encontro de toda a companhia (menos Olga Navarro e Itália Fausta, que não haviam retornado das férias) e vários convidados, entre os quais autores e críticos teatrais. Objetivo declarado: abrir oficialmente os trabalhos da segunda temporada com a prestação de contas da primeira. Mais provável, contudo, é que Renato tenha convocado a reunião para restabelecer um clima de confiança, injetar ânimo aos integrantes e dar algum tipo de resposta ao meio teatral. No discurso que proferiu, sublinhou o trabalho a que se entregava sem esmorecimento:

> Durante o mês e meio decorridos da primeira temporada, enquanto os meus companheiros repousavam à sombra dos louros justamente conquistados, nós trabalhamos na consolidação dos planos da grande campanha em que se jogam, não vaidades ou interesses pessoais, mas a própria reputação intelectual do Brasil. (...) Tudo temos feito no sentido de acertar. O dia e a noite, para nós, não têm horas de repouso ou recreio e as madrugadas nunca nos encontram fora da nossa mesa de trabalho. Trabalhamos, trabalhamos, trabalhamos, e é o que desejamos: trabalho. É só o que pedimos: que nos deixem trabalhar. Nada obstante, um ou outro "caso" vai surgindo. O Brasil gosta muito de "casos". Diverte-se com eles, esquecendo que constituem verdadeiros obstáculos à marcha coletiva; por outro lado, lutamos com o nivelamento mercenário de todos os ideais no Brasil, onde ainda não se sabe distinguir os homens de fé, os idealistas, os construtores do espírito, dos homens de negócios e dos traficantes. Agora mesmo, estamos sendo arrastados a um processo no Ministério do Trabalho como um reles empresário sugador de contratos.[2]

Italiana, com acentuado sotaque, desconhecida no meio teatral, Itala Vera foi "imposta" ao Teatro-Escola, segundo Renato Vianna: "A entrada dessa atriz para o elenco (...) foi obra de insistentes pedidos de um redator do *Diário da Noite*, com o qual, conforme se apurou mais tarde, vivia aquela atriz amancebada." E diz mais: "Foi com absoluta resistência que tivemos de aceitá-la, o que fizemos no intuito de não despertar a ira do jornalista, conhecedores como éramos, dos processos da nossa imprensa[3]".

Contratou-a na condição de "diarista" e a título de experiência. Deu-lhe pequeno papel em *A História de Carlitos* e sua participação foi um desastre. O início das férias pareceu a Renato propício à demissão da indesejada atriz. Com os trabalhos paralisados, ela certamente procuraria outro emprego. Ledo engano: a moça abriu processo contra a empresa. Até aí, nada de mais, era um direito seu. Mas, junto com a ação trabalhista, abriu uma campanha difamatória contra Renato Vianna.

Ainda de acordo com a exposição de Renato sobre o "caso", a atriz "contou, desde o primeiro momento, com o prestígio do jornalista Heitor Moniz", que, além de redator de *A Noite* e do *Correio da Manhã*, era oficial de gabinete do Ministério do Trabalho.

2. *Diário do Teatro-Escola,* op. cit.
3. Relatório dos "casos" contra o Teatro-Escola. Manuscrito. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 2.p65 194 28/10/2010, 11:22

Heitor Moniz, depois de ter colocado dúvidas quanto à pertinência de *Sexo* no repertório do Teatro-Escola, voltou a fazê-lo em relação a *Canto Sem Palavras*, dizendo tratar-se de "uma das peças mais velhas do nosso repertório, tendo sido levada há cerca de 22 anos no Municipal". Faz essa observação para introduzir a pergunta que, segundo ele, "surge natural e espontânea em todos os lábios: será possível que além do autor de *Sexo* não haja na atualidade teatral brasileira um único autor representável?"[4].

Renato afirma que, além de inimigo seu, Moniz era "um dos mais encarniçados adversários do Teatro-Escola", sendo que o que deu origem ao antagonismo foi o regulamento interno, "que não permitia aos jornalistas o assédio às artistas nos camarins". Fosse ou não fosse este o motivo, pelo que se depreende da leitura das colunas teatrais de Moniz em *A Noite* e *Correio da Manhã*, o jornalista mais de uma vez atropelou a ética com o propósito de denegrir a imagem do dramaturgo.

"Iniciado o processo, que o jornalista se encarregou de tornar escandaloso", prossegue Renato, "e apesar de toda a pressão exercida contra o diretor do Teatro-Escola, a 1ª Junta de Conciliação e Arbitramento não pôde deixar de concluir, por falta de provas em contrário, pela inexistência do contrato alegado pela atriz". Teria então o jornalista usado de manhas jurídicas e do seu cargo no Ministério: Itala Vera, derrotada na primeira instância, surgiu com um recibo falso, reabrindo o processo e incrementando com esse "novo fato" a bulha na imprensa. A pressão foi tamanha que a Junta de Conciliação condenou o Teatro-Escola a pagar para a atriz indenização correspondente a dois meses e vinte dias de ordenado. Desabafa o diretor-geral: "A iniquidade é evidente. Basta que se saiba que a temporada durou três meses, com quatro peças, sendo que Itala Vera só trabalhou na última... que esteve, apenas, dez dias no cartaz".

O processo não teria consequências se a ele não se juntassem outras ações contra o Teatro-Escola, movidas por Itália Fausta, Olga Navarro e Jayme Costa. O cerco estava se fechando.

É difícil, neste olhar retrospectivo, saber de certeza certa as razões de cada implicado. Embora as disposições regulamentares do Teatro-Escola contribuíssem para o clima de rebeldia, levando os atores a acusarem Renato Vianna de autoritário, egocêntrico e cabotino, o pomo da discórdia, pelo que evidenciam os dados recolhidos, foi o dinheiro. Na raiz da questão aparece o dispositivo estatutário do Teatro-Escola,

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Itália Fausta

4. H., *A Noite* (RJ), 20 de dezembro de 1924.

A batalha parte 2.p65 195 28/10/2010, 11:22

que mandava distribuir aos integrantes da companhia percentagens do lucro, se lucro houvesse.

O caso começou a emergir quando Olga Navarro voltou de Aracaju e Itália Fausta, de São Paulo. Já então corria na Justiça o "caso" Itala Vera, com estardalhaço na imprensa. Itália, Olga e Jayme faziam reivindicações que Renato considerava improcedentes e, em face da situação real da Companhia, impossíveis de serem atendidas. Dia 12 de abril foi registrado no *Diário do Teatro-Escola* que "a atriz Olga Navarro desligou-se do elenco e unindo-se ao ator Jayme Costa e a Itália Fausta, apelaram para a Casa dos Artistas para que a mesma apresentasse queixa ao Ministério do Trabalho por estar o Teatro-Escola funcionando irregularmente, burlando dispositivos legais que regem as relações entre os artistas". Observa que a Casa dos Artistas apresentou queixa sem ouvir Renato, sendo "a parte queixosa (Itália Fausta) presidente da casa e, portanto, parte suspeita".

O que pleiteavam? Segundo Renato Vianna, "a atriz Itália Fausta reclamava direitos de um contrato que se negou a assinar, conforme prova testemunhal e documental apresentada pela direção do Teatro-Escola". Disse que "a Junta de Conciliação (...) se não deu tudo o que a atriz reclamava (seis contos e meio) concordou em fazer uma diferença: arbitrou o direito em quatro contos... Ministros e procuradores firmaram a estranha jurisprudência trabalhista"[5].

O "caso" Itália Fausta tomou o rumo das reivindicações trabalhistas, mas o "caso" Olga Navarro e Jayme Costa foi menos claro nas reivindicações e mais esclarecedor das motivações: a suspeita dos atores de estarem sendo lesados na distribuição (não efetuada) de percentagens sobre lucros da empresa.

2

No mesmo dia que Olga Navarro se desligou da Companhia, chegou ao Teatro-Escola a ordem de desocupação imediata do Teatro Cassino, que, segundo laudo técnico, estaria ameaçado de desabamento. Renato surpreendeu-se com a urgência da ordem de desocupação, o momento não podia ser pior, mas cabia-lhe apenas obedecer. Em comunicado à imprensa, dizia:

> Tendo sido surpreendido com uma intimação da Diretoria do Patrimônio Municipal baseado no laudo técnico para desocupar imediatamente o edifício em que se instalou o Teatro-Escola em virtude do perigo de desabamento (...) e tendo esgotado todos os recursos possíveis de uma solução intermediária que me permitisse realizar a inauguração da temporada (...) e não me sendo feita, por outro lado, contrariar a execução de uma medida que visa a acautelar grave perigo de vida para artistas e espectadores (...) resolvi suspender a temporada anunciada.[6]

Apesar de todos os atropelos, ele não descurava do seu principal compromisso: o de realizar a segunda temporada. Por fim, foi-lhe cedido o Teatro Municipal. Continuavam os ensaios de *Deus*, apesar do desfalque no elenco. O problema mais sério era encontrar substituta para Olga Navarro. No afogadilho, Renato convidou a cantora lírica Julieta Telles de Menezes.

5. Relatório citado.
6. *Jornal do Brasil,* 13 de abril de 1935.

A batalha parte 2.p65 196 28/10/2010, 11:22

Certamente ele confiava que sua habilidade em dirigir atores compensasse a inexperiência da atriz – o que não ocorreu.

E os atores dissidentes não davam trégua com as insinuações de que Renato teria se apropriado de dinheiro da empresa. Por ofício datado de 18 de abril, dirigido ao ministro Capanema, Renato solicitou rigorosa tomada de contas do Teatro-Escola pelo Ministério da Educação e Saúde. Providência absolutamente necessária, já que o balanço, publicado dia anterior no *Diário Oficial*, foi colocado sob suspeita pelos atores.

Na mesma data, constou da "tabela de serviços" a dissolução da companhia "pela circunstância de força maior de interdição da sede". O aviso declarava extintos automaticamente os contratos anteriores e prometia que novos seriam firmados com os mesmos elementos, respeitadas as alterações impostas pelos "novos rumos que a temporada é forçada a tomar". Dia 21 voltaram os ensaios de *Deus* e os atores foram recontratados.

Dia 26, quando a Companhia se transferia para o Teatro Municipal, os jornais *A Noite* e *Correio da Manhã* apertavam o cerco, em ataque evidentemente orquestrado. *A Noite* comentava:

> Salvo a remota possibilidade de a notícia ter sido redigida por um "foca" ignorante das mais elementares regras jornalísticas, havia aí despudorada má-fé: reproduz os desaforos da atriz à pessoa do diretor do Teatro-Escola, mas não traz nenhum dos pontos que ela teria explicado "detalhadamente" e que, afinal, constituiriam a verdadeira notícia. O *Correio da Manhã*, por sua vez, publicava uma "entrevista" com Jayme Costa:

> Para tratar do momentoso assunto, recebemos ontem a visita do artista Jayme Costa, que desejou consignar a sua estranheza pelo fato de não haver até aqui o diretor do Teatro-Escola – como é de praxe entre diretores de departamentos oficiais em casos semelhantes –, passado a direção daquele teatro ao subdiretor, Benjamin Lima, e também pelo motivo de continuar à testa da Escola Dramática o mesmo diretor. / No caso da Escola Dramática – ponderou Jayme Costa – é de estranhar que o senhor Renato Vianna se apresente às suas alunas antes de desfeita a impressão daeterminada pela acusação da atriz senhora Itala Vera, apontando-o como um cavalheiro que se prevalece de sua autoridade hierárquica para se propor à conquista galante das suas subordinadas. / Estudando o aspecto geral da contabilidade do Teatro-Escola, estranha também o ator Jayme Costa a publicação sob o título "Balanço Geral" de um comunicado do senhor Renato Vianna que começa consignando um saldo sem dizer de que, e encerra o comunicado sem aludir a quanto recebeu dos cofres oficiais para a realização da temporada encerrada, e não consigna a receita nem a despesa da mesma temporada. Continua, portanto – conclui o artista Jayme Costa –, de pé o repto que lancei ao senhor Renato Vianna. E esse repto é da maior gravidade, como se sabe.[8]

A propósito do caso do Teatro-Escola, recebemos uma carta de Olga Navarro, que esclarece vários pontos do seu rompimento com a companhia. / "Confesso, diz a missivista, que o procedimento do senhor Renato Vianna ultrapassou a expectativa do meu justificado pessimismo. Além de muitos outros defeitos que esse cavalheiro possui, como a vaidade sem limites, a ambição desmarcada e o autoritarismo agressivo, tem ainda talvez o mais grave de todos: o espantoso desapreço da verdade." / Nesse tom prossegue a atriz explicando detalhadamente o incidente de que resultou a sua retirada do Teatro-Escola.[7]

7. Não assinado, *A Noite* (RJ), 26 de abril de 1935.
8. Não assinado, *Correio da Manhã* (RJ), 26 de abril de 1935.

A batalha parte 2.p65 197 28/10/2010, 11:22

A última frase é do redator, não do entrevistado, o que mais evidencia a parcialidade da notícia, além de tais acusações não virem acompanhadas (nem nesse dia nem nos seguintes) de qualquer palavra do acusado.

A fama de "mulherengo" de Renato Vianna foi usada por Jayme Costa inescrupulosamente ao lembrar a acusação de Itala Vera de que ele se propunha à "conquista galante das suas subordinadas". Com certeza a intenção de Jayme Costa era desacreditar as rigorosas normas disciplinares, insinuando que o diretor transformava a companhia numa espécie de bordel particular. Parece claro que o ator tinha o propósito de distorcer a verdade para lançar dúvidas quanto à idoneidade do diretor. Chegou ao ponto de se referir ao "Balanço Geral" como um "comunicado do senhor Renato Vianna" que nada esclarecia sobre receita e despesa. Ora, o balanço publicado à página 1.708 do *Diário Oficial*, a 17 de abril de 1935, está em perfeita ordem e demonstra a inexistência de lucro.

A campanha difamatória avançava e seus promotores pareciam muito à vontade no trabalho de destruir Renato Vianna. Tão à vontade que, a 30 de abril, Itália Fausta, Olga Navarro e Jayme Costa reuniram todos os seus argumentos em um longo ofício destinado ao presidente da República.

Os 29 pontos com os quais pretendiam fundamentar suas queixas ao chefe da nação mais parecem um feixe de acusações apaixonadas, que pretendem valer-se por si mesmas, sem o respaldo de provas. Começam por afirmar jamais terem sido cumpridas "as obrigações que formam as bases dos contratos entre o Teatro-Escola e o poder público". Não só os eventos realizados afirmavam o contrário, como perícias desmentiriam a versão dos acusadores e revelariam igualmente falso o segundo ponto do ofício, que dizia irregulares os contratos firmados com os atores, feitos "sem obediência a requisitos indispensáveis". Por essa via, entram em ataques diretos à pessoa do diretor geral:

> O atual diretor, fazendo praça de uma autoridade agressiva e ilimitada, falta às mais solenes promessas, foge aos mais sérios compromissos contraídos com os artistas e alardeia absoluta autonomia de ação para não prestar a ninguém contas dos seus atos. (...) Absorvido pelo sentimento egocêntrico de sua personalidade, nas múltiplas atividades de autor, diretor, ensaiador e ator, o senhor Renato Vianna descura os interesses gerais, as diretrizes superiores que justificariam a iniciativa do Teatro-Escola.[9]

> (...) Os artistas se conformaram com os ordenados mínimos estipulados pela direção porque confiavam na distribuição da percentagem com que lhes acenava o diretor.

No rosário de acusações, nada escapa e os alunos da Escola Dramática são invocados. "Diante do total abandono em que ela se acha", os alunos "vão pedir providências aos poderes públicos para o seu imediato funcionamento e contra a atitude do senhor Renato Vianna, que faltou à promessa de aproveitá-los no teatro sob sua direção, conforme méritos apurados". Ora, a Escola Dramática achava-se há anos semiabandonada, apesar dos esforços de Coelho Neto. Assim, como poderiam nesse curtíssimo espaço de tempo (que incluiu período de férias) ser apurados méritos dos seus alunos? O argumento mostra até que ponto os dissidentes forçavam a mão. E, no meio de tantos destemperos, o real motivo da briga surge sem maior destaque:

9. Ofício ao presidente Getúlio Vargas, datado a 30 de abril de 1935. Cópia no Arquivo Capanema, CPDOC/FGV.

A batalha parte 2.p65 198 28/10/2010, 11:22

Com o ofício encaminhado ao presidente Getúlio Vargas, às vésperas da abertura da segunda temporada do Teatro-Escola, os atores pretendiam dar o "golpe de morte" na empresa. Não se sabe da reação de Getúlio. Mesmo o ministro Capanema desconheceu tais acusações. Mas, de toda sorte, o escândalo tornou, a curto prazo, inviável a continuidade do Teatro-Escola.

3

A 1º de maio de 1935 iniciou no Teatro Municipal a segunda temporada do Teatro-Escola com a estreia de *Deus*. Após a apresentação, estudantes promoveram manifestações contra a peça frente ao Teatro Municipal, na Avenida Rio Branco[10], e as discussões tomaram conta dos meios intelectuais.

A celeuma não surgiu – a exemplo de *Sexo* – de ingredientes dramáticos tipo adultério e aborto, embora *Deus* os contivesse em medidas até superiores. É que, desta vez, tais ingredientes serviam de veículo para o debate de ideias então candentes, referindo-se ao confronto religião *versus* ciência.

O mundo passava por transformações inéditas, que teriam expressão absoluta na II Guerra Mundial. O desenvolvimento científico e tecnológico acionava a revisão de valores morais e a atmosfera de busca e de diluição atingia o Brasil. Mesmo na condição de país agrário, ciência e tecnologia eram aqui discutidas. Ambas significavam a modernidade, instrumentos de avanço da estância rudimentar, das técnicas artesanais, para o mundo da produção em série, virtual sinônimo de *fartura*. As novas faculdades, a universidade criada nos anos 1930, o incentivo às especializações, formavam uma aura em torno dos assuntos científicos, convertendo-os, paradoxalmente, numa espécie de religião messiânica.

Por outro lado, a religião estava na ordem do dia, desde o final dos anos 1920. A chamada "reação espiritualista" campeava na poesia e, na política, eram notáveis as pressões da Igreja sobre a Assembleia Constituinte de 1934.

Na visão maniqueísta, própria da nossa cultura, Deus *versus* ciência era tema explosivo. E Renato Vianna o levou para o melodrama, especialmente preocupado com a afirmação da "essência religiosa da arte", estabelecendo sua posição, enquanto escritor católico, em meio aos debates sobre o tema. Da maneira como colocou as coisas, ciência corresponde ao avanço materialista que faz *tabula rasa* dos valores espirituais, quando não os corrompe; e religião é a fonte da espiritualidade redentora dos valores morais. Essa posição do autor é que mereceu o repúdio dos estudantes.

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Procópio Ferreira e Jayme Costa

10. Cf. informação de Luiza Barreto Leite em depoimento ao autor.

A batalha parte 2.p65 199 28/10/2010, 11:22

Com que direito você, agente de uma religião que repudio, diz o cientista ao padre, vem para o seio da minha família com a ideia satânica de roubar-me a única filha, a felicidade, o sossego de que tanto necessito para trabalhar, para produzir, para estudar, para ser útil ao sofrimento dos meus semelhantes, que vocês da Igreja teimam em escravizar ao serviço de um Deus decaído e sem forças para governar o mundo?

Na peça, todavia, voltavam as questões básicas de *Sexo*: a mulher subjugada à tirania masculina; o adultério; o aborto. Conta o drama de Vera, segunda esposa de Roberto MacDowell (sintomático, sendo ele cientista, tão sonoro nome britânico), famoso psiquiatra que, obcecado pela ciência, descuida dos deveres de marido e de pai. Durante ano e meio Roberto permaneceu na Europa e, nesse período, Vera o traiu com seu assistente Otávio.

A situação de *Sexo* se repete: Otávio é noivo de Sônia, filha do primeiro casamento de Roberto MacDowell. Novamente madrasta e enteada são rivais. A diferença está em que Sônia não ama Otávio, vai casar para fazer a vontade do pai. Seu coração está em outro campo, na religião. A avó de Sônia, Alice, incentiva a vocação religiosa da moça; vocação que o pai abomina. Antes, também lhe incentivava a vocação o padre Leonel, amigo da família que, a despeito das diferenças filosóficas, Roberto MacDowell muito estima. E, respeitando as opiniões do amigo, padre Leonel passa a apoiar o casamento de Sônia com Otávio. Muda de posição, no entanto, quando a moça lhe confessa que não ama Otávio. Este é um ponto terrível: sendo o porta-voz do dramaturgo, ele não pode admitir casamento sem amor.

Em confissão, Vera conta ao padre Leonel que está grávida de Otávio e determinada a fazer o aborto. Em vão o padre tenta demovê-la. Buscando o apoio de Magda, Vera providencia o aborto com uma charlatã. A operação é malfeita e sobrevém uma infecção, pondo em risco a sua vida. Além disso, a charlatã, ciente do medo que as mulheres da sociedade têm ao escândalo, passa a chantageá-la.

Coagido pelo segredo da confissão, que o impede de esclarecer a Roberto MacDowell (que voltou da viagem) os graves acontecimentos, o padre Leonel tenta consertar as coisas sem que o amigo delas tome conhecimento. Mas as manobras começam a evidenciar os segredos e MacDowell inquieta-se, acreditando que o amigo padre esteja em articulações para roubar-lhe a filha e a entregar à Igreja. Assim, torna-se inevitável o enfrentamento.

LEONEL – (...) A religião se não é cientificamente a verdade, não compreendo porque não seja cientificamente uma hipótese dela, visto como a ciência ainda não nos disse o que é a verdade e não faz outra coisa que não seja conjecturar sobre hipótese. De que nos acusa você, a mim e ao meu Deus?
ROBERTO – De perturbarem a ordem natural da vida!
LEONEL – Mas se a ciência ainda não nos disse que ordem natural é essa... E essa expressão se contradiz nos próprios termos logicamente! Toda ordem implica disciplina e a natureza é indisciplinada. A ordem é um princípio moral e toda moral essencialmente religiosa. O que os fatos demonstram é que as civilizações decaem quando se materializam e as sociedades se anarquizam quando se afastam da ordem sobrenatural, que para nós, da Igreja, é Deus.

O ataque desferido por MacDowell encontra Leonel alerta. Numa longa fala o padre, depois de responder às questões levantadas pelo amigo, reconduz a discussão ao tema básico:

Acreditando comprovado o conluio de Leonel e Sônia, MacDowell os expulsa de casa. Abalada com o rumo dos acontecimentos, Vera confessa ao marido o seu adultério e conse-

A batalha parte 2.p65 200 28/10/2010, 11:22

quente crime. Depois, deixando-o só e aturdido, vai para o quarto e mata-se com um tiro de revólver.

A trama, organizada através de clichês, forma um painel de tensões dramáticas que evoluem em espasmos e pulsações nervosas. Diálogos construídos em contrapontos, densos, reveladores mais pelo que é silenciado do que pelo que é dito. O problema é que o discurso melodramático contextualiza longas digressões sobre moral que neutralizam os valores da obra.

4

A fortuna crítica da estreia de *Deus* reflete mais as circunstâncias tumultuadas em que se realizou a montagem do que a celeuma provocada pelo tema central. Com propriedade, escreveu um crítico que "a apresentação de *Deus* ontem, no Municipal, registrou quádrupla vitória do senhor Renato Vianna. Venceu o autor, venceu o diretor, venceu o ator e venceu finalmente o homem, o incansável batalhador que não desanimou ante os mais ameaçadores obstáculos"[11]. De fato, não foram poucos nem mesquinhos os obstáculos e Renato os venceu, colocou em cena a peça, mas não sem prejuízos artísticos.

A substituição de Olga Navarro pela cantora lírica Julieta Telles de Menezes pôs em risco todo o conjunto. Sem experiência de teatro declamado, a cantora recorreu à voz trêmula para suprir suas deficiências interpretativas. O papel de Magda, que exigia também atriz experiente, foi confiado a outra novata, Lu Marival. Embora tenha se saído melhor, Lu Marival não encontrava meios de contornar a situação nas longas intervenções em que contracenava com Julieta. Juntam-se à inexperiência das duas atrizes, o pouco tempo de ensaios e os atropelos ocasionados pelas ações judiciais e perda da sede. Assim, o conjunto todo ficou irremediavelmente prejudicado.

Os pontos de vista polarizados pró e contra o Teatro-Escola interferiram na apreciação do espetáculo. Mário Nunes, por exemplo, evitou críticas e reforçou elogios:

> (...) Ontem à noite, no Municipal, que se achava completamente cheio, "*Deus*", o original do autor de "*Sexo*", foi ouvido por um público atento, e porque lhe sobejam altas belezas, recebeu aplausos animadores. (...) Debatendo o mesmo assunto de "Sexo", focalizando as mesmas ideias, fá-lo com maestria, e mais conciso, tem maior equilíbrio. Os três atos possuem intensidade emotiva e lances empolgantes. Sente-se nele a técnica magistral do autor dramático mais vigoroso que o Brasil já teve.[12]

Também Alberto de Queiroz fez uma crítica amena, elogiando o texto, cujo diálogo "bem escrito, prende o espectador", sendo que nas discussões entre ciência e religião procura-se "utilizar argumentos fortes, sempre em linguagem elevada". Lamenta, porém, que a representação não apresente a homogeneidade que "era uma das melhores qualidades do Teatro-Escola em sua primeira fase"[13].

11. G.B., "Deus". *A Gazeta de Notícias* (RJ), 2 de maio de 1935.
12. Mário Nunes, "Deus". *Jornal do Brasil* (RJ), 2 de maio de 1935.
13. Alberto de Queiroz, "Deus". *O Jornal* (RJ), 3 de maio de 1935.

A batalha parte 2.p65 201 28/10/2010, 11:22

O senhor Renato Vianna é, sem favor, um "virtuose" da expressão verbal. Tem ideias bonitas que lhe acodem frequentemente à cabeça, e sabe dar a essas ideias um certo vigor, uma certa eloquência, um certo brilho, que, não raro, conseguem agradar. Mas o seu "teatro", por isso mesmo, sai prejudicado. Ali está o exemplo de *Deus*, que seria, talvez, uma linda peça para que se leia em casa, mas que representada, acaba cansando a plateia, pela monotonia e insistência das frases, dos diálogos, das intermináveis cenas a dois. (...) No papel de Vera, a senhora Julieta foi inflexível dentro de uma postura heráldica, solene e emocionada. A sua voz tremia na garganta. A assistência sofreu com ela o seu constrangimento e a sua dor. Foi um alívio quando se ouviu o tiro anunciador da desgraça. Vera, pelo menos, agora ia descansar.[14]

A facção contrária, por sua vez, não se contentou com os defeitos do espetáculo para malhar sem evidenciar má-fé. Heitor Muniz, por exemplo, revela veneno até em pseudoelogios:

Heitor Lima, do *Correio da Manhã*, assumiu as dúvidas que Heitor Moniz exprimia anteriormente em *A Noite*. Pouco fala do espetáculo – e tudo o que fala é para dizer que é péssimo –, preocupado em questionar a pertinência da subvenção oficial ao Teatro-Escola. Como *Deus* foi censurado e proibido para menores, chega ao cúmulo de usar o fato como prova de que o Teatro-Escola trai o espírito de um empreendimento oficial: "A nota da censura é que foi de molde a intrigar quantos se preparavam para assistir ao espetáculo, exatamente porque se tratava de Teatro-Escola, e parecia paradoxal que ali se passasse qualquer coisa imprópria para menores."[15]

Percebem-se nas críticas a tomada de posição pró ou contra Renato Vianna e o Teatro-Escola. O ataque, na verdade, era mais numeroso do que a defesa. Isso ensejou curioso gesto de solidariedade à Companhia: a conhecida jornalista Zenaide Andréa ingressou no elenco, participando do grupo de monjas no final da peça. Fez divulgar que a movia a solidariedade e não a pretensão de ser atriz.

5

Diferentes instâncias se misturavam num processo de crescente agressividade. Não havendo ambiente no Rio para continuar, Renato iniciou negociações com o Teatro Bela Vista, de São Paulo. Dia 20 de maio, retirou a peça de cartaz e encerrou a temporada.

A essa altura, personalidades de diferentes áreas associaram-se numa homenagem a Renato Vianna. Entre os promotores do evento estavam Anísio Teixeira, Celso Kelly, Dulcina de Moraes e representantes de várias entidades. A solenidade teve lugar no Salão do Movimento Artístico Brasileiro (Studio Nicolas), a 24 de maio. Da vasta programação, aberta oficialmente por Roberto Lyra, participaram Benjamin Lima, o poeta Murilo Araújo, os músicos Waldemar Henrique e Estelinha Epstein, entre outros.

Enquanto negociava com o Teatro Boa Vista, Renato insistia junto ao Ministério na tomada de contas do Teatro-Escola. Finalmente, por despacho de 26 de junho, o ministro Capanema nomeou o doutor João Teixeira de Carvalho Filho fiscal do contrato, encarregando-o de examinar os livros contábeis e outros documentos do Teatro-Escola.

14. Heitor Moniz, "Deus". *A Noite* (RJ), 2 de maio de 1935.
15. Heitor Lima, "Deus". *Correio da Manhã* (RJ), 2 de maio de 1935.

A batalha parte 2.p65 202 28/10/2010, 11:22

No relatório, escreveu o fiscal: "Dei início às minhas investigações certo de que ia apurar as graves irregularidades que, segundo propalam alguns órgãos respeitáveis de nossa imprensa, têm sido perpetradas pelo diretor do Teatro-Escola." O que deu oportunidade a Renato, quando fez publicar o relatório, de registrar que "a prevenção de espírito do Fiscal, ao entrar as portas do Teatro-Escola, era evidente. Advinhava-se-lhe, nas atitudes reservadas, o receio de quem, homem de bem, entra, por dever de ofício, numa caverna de salteadores"[16].

A 3 de julho, deixando o prevenido fiscal às voltas com livros e documentos do Teatro-Escola, Renato transferiu a companhia para São Paulo. O desembarque da equipe do Teatro-Escola na capital paulista, conforme noticiou o *Correio Paulistano,* "foi concorridíssimo, notando-se na estação do Norte a presença de jornalistas, atores e diretores do Sindicato dos Trabalhadores de Teatro de São Paulo"[17].

A estreia, a 5 de julho, com a representação de *Sexo*, foi um acontecimento social e artístico. Os comentários na imprensa acompanhavam o entusiasmo do público:

> O homogêneo conjunto, ao qual está afeta a representação, coopera, por sua vez, para o êxito integral do espetáculo, um dos poucos que São Paulo já assistiu que pode ser classificado de grande teatro. Renato Vianna desfez, portanto, a lenda de que não temos autores, atores e público.[18]

Numa entrevista concedida ao *Correio Paulistano*, Renato Vianna não ocultava o contentamento pela acolhida calorosa que mereceram companhia e espetáculo: "Recebi dos paulistas a maior ovação a que já assisti em teatro", disse ele, acrescentando que "São Paulo é a consagração definitiva: na política e nas artes" e que "sem o batismo de São Paulo, o Teatro-Escola não teria uma expressão própria na mentalidade nacional"[19].

> Mais de vinte mil pessoas assistiram à peça formidável de Renato Vianna, "Deus". Por três vezes foi obrigada a voltar ao cartaz devido aos inúmeros pedidos de pessoas que não puderam aplaudir a magnífica obra teatral, que maior número de comentários tem despertado em nossa cidade. Não há quem, saindo do Teatro Boa Vista, depois de ter visto *Deus*, ainda que esteja em desacordo com o ponto de vista filosófico da peça, não saia encantado com a beleza artística do enredo, com as cenas bem jogadas, com o desempenho impecável que lhe dá o excelente conjunto do Teatro-Escola. E *Deus* volta, hoje, ao cartaz depois de ter batido todos os recordes de bilheteria alcançados por qualquer outra peça em nossa cidade.[21]

Nos dois meses seguintes foram à cena *Sexo, Ciclone* (de Somerset Maugham), *O Homem Silencioso dos Olhos de Vidro*, *O Dote* (de Artur Azevedo), *A História de Carlitos* (de Henrique Pongetti), *Saudade* (de Paulo Magalhães), *Fim de Romance* (novo título de *Abat-Jour*) e *Deus*. Com elenco melhor preparado e tendo Luiza Nazareth substituído Julieta Telles de Menezes, *Deus* alcançou absoluto êxito. Elogios derramados nas colunas dos jornais, às vezes com surpreendente exaltação, como no comentário de Jean Cocquelin (Aristides de Basile): "Observada pelo prisma puramente artístico, *Deus*, a peça de Renato Vianna, é uma obra teatral que deixa perder de vista tudo quanto já se tem escrito até hoje no Brasil."[20] E o *Correio Paulistano* comentava, numa das voltas da peça ao cartaz, "a pedidos", na mesma temporada:

Explicitando o clima de enlevo artístico, a 16 de agosto reuniram-se damas da sociedade paulista, políticos e intelectuais num almoço em homenagem ao Teatro-Escola – entre os presentes estava Flávio de Carvalho, o criador do Teatro

16. Folheto *Aos Homens de Bem*. Arquivo Renato Vianna.
17. *Correio Paulistano* (SP), 3 de julho de 1935.
18. Não assinado, *Correio Paulistano* (SP), 7 de julho de 1935.
19. *Correio Paulistano* (SP), 11 de julho 1935.
20. Jean Cocquelin, *A Plateia* (SP), 17 de agosto de 1935.
21. Não assinado, *Correio Paulistano* (SP), 23 de agosto de 1935.

A batalha parte 2.p65 203 28/10/2010, 11:22

A interdição inesperada da sede justificaria qualquer falha ou mesmo ausência no cumprimento das obrigações assumidas pelo Teatro-Escola. Em recurso judicial, esse fato desobrigaria o Teatro-Escola de qualquer ônus e obrigaria o governo quanto às relações de direito entre o Teatro-Escola e seus contratados. Longe de se valer dessa oportunidade, a direção geral do Teatro-Escola encampou todas as responsabilidades e resolveu, sozinha, a situação de força maior. [23]

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna em *Deus*

da Experiência[22]. Depois, críticos teatrais subscreveram telegramas ao presidente Getúlio Vargas e ao ministro Gustavo Capanema parabenizando o governo pelo apoio dado ao Teatro-Escola.

Banhado de glória, Renato deixou São Paulo a 10 de setembro, voltando com o vitorioso Teatro-Escola para o Rio de Janeiro. Era como sair do paraíso e entrar nos infernos: na capital federal o aguardavam os demônios do despeito e da vingança.

6

Renato voltava ao Rio de Janeiro com a preocupação de cumprir integralmente o compromisso assumido com o Estado, ainda que, legalmente, se sentisse desobrigado, conforme anotou:

Solicitou à prefeitura a concessão do Teatro João Caetano para cumprir a etapa final do contrato, que ia até 29 de outubro (por fim a temporada se estendeu até 17 de novembro).

Enquanto isso, seus desafetos voltaram a se manifestar na imprensa. Mas os exames periciais logo poriam termo às pendências. O juiz da 8ª Pretoria, nos autos da vistoria requerida por Jayme Costa e Olga Navarro, nomeou os peritos Adriano Guimarães, José Júlio e Eurico da Silva Pereira para o exame de toda a escrituração contábil e todos os documentos do Teatro-Escola. Em setembro a vistoria estava concluída e, conforme o perito contador Eurico da Silva Pereira,

o exame pericial (...) foi levado a efeito (...) tendo-se chegado à conclusão de que o referido teatro não obteve lucros na temporada em que os requerentes trabalharam, visto que tanto a subvenção oficial como a renda da bilheteria foram consumidas na despesa do mesmo.[24]

Esclareceu o relator que o laudo do exame pericial "se encontra nos ditos autos em poder dos requerentes". Isso levou Renato a comentar que "foi com esse laudo escondido no bolso e na consciência que Jayme Costa nos acusou publicamente

22. Cf. informação de Décio de Almeida Prado ao autor, o almoço foi organizado por Paulo Emílio Salles Gomes, grande admirador de Renato Vianna.
23. Renato Vianna, Relatório sobre o Teatro-Escola. Manuscrito sem data. Arquivo Renato Vianna.
24. Folheto *Aos Homens de Bem*.

A batalha parte 2.p65 204 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / HALFELD

Olga Navarro

de ladrão, das colunas da imprensa e do palco do João Caetano, com os aplausos delirantes daqueles que o cercavam (a maioria de boa-fé) e que com ele saíram em passeata pelas ruas da cidade até as janelas do Catete"[25].

A passeata foi convocada pela Casa dos Artistas e aconteceu a 29 de setembro de 1935. Era a última tentativa de desacreditar Renato Vianna perante a opinião pública, uma vez que os atores dissidentes perdiam suas causas na Justiça e viam frustradas as tentativas de derrubar o Teatro-Escola. O êxito da companhia em São Paulo e o anúncio da sua volta ao cartaz no Rio pareciam atestar a vitalidade da organização – vitalidade que eles pretendiam negar.

A 14 de outubro o fiscal do Ministério da Educação e Saúde, João Teixeira de Carvalho Filho, entregava ao ministro o relatório do exame pericial efetuado nos livros e documentos do Teatro-Escola, exprimindo o parecer absolutamente favorável à empresa e atestando a lisura e a honestidade do diretor-geral na condução do empreendimento subvencionado.

Embora o relatório desfizesse as acusações lançadas contra o Teatro-Escola, não refletia na opinião pública, pois era documento oficial do Ministério, que não lhe deu publicidade. Por isso Renato tratou de imprimi-lo no folheto *Aos Homens de Bem*, que inicia com "uma explicação":

> (...) Aguardei, até este momento, uma palavra do governo a esse respeito. Uma simples palavra esclarecedora da minha situação moral em face dos acontecimentos e da campanha violenta que sofri. / Como não tenha sido proferida essa palavra de justiça e as acusações permaneçam lançadas sobre o futuro, resolvi eu mesmo precaver a minha memória na consciência do Brasil e dos meus filhos. (...) Serve este folheto de introdução ao livro que estou ultimando e onde conto a história documentada do Teatro-Escola, não pelo que essa história encerre de interessante em si mesma, mas, pelo que representa como experiência de uma época e seus processos sociais.[26]

25. Idem.

26. As muitas anotações existentes no Arquivo Renato Vianna sobre o caso, assim como os diários do Teatro-Escola (foram escritos dois, mas apenas o primeiro volume permanece, o outro perdeu-se), seriam subsídios para o mencionado livro que, no entanto, jamais foi escrito.

A batalha parte 2.p65 205 28/10/2010, 11:22

O teatro em transe

1

No juízo de Décio de Almeida Prado, Renato Vianna "foi um disciplinador, não o instaurador de uma estética, como pretendia"[1]. Juízo que aparentemente se confirma em vista dos procedimentos de Renato no Teatro-Escola. Isso, no entanto, não porque ele quisesse apenas "fazer melhor do que fazer diferente", como afirma o mestre Almeida Prado. Queria, sim, "fazer diferente" e perseguia tenazmente uma nova estética que, de fato, não conseguiu instaurar. E nessa busca, inaugurou na cena brasileira a função que define o teatro moderno: a de *encenador*.

O depoimento prestado por Luiza Nazareth ao SNT, em 1975, evidencia esse fato. O episódio evocado deu-se em São Paulo, em 1935, quando Renato decidiu incluir no repertório do Teatro-Escola *Ciclone*, de Somerset Maugham, destinando o principal papel feminino para Luiza Nazareth. Ela considerava que o papel estava acima das suas possibilidades de intérprete e entrou em pânico. Mas Renato, pacientemente, a conduziu ao encontro do personagem. Depois do período de terror, Luiza enfrentou o inevitável: o momento da estreia. "Quando levantou o pano", lembra a atriz, "pensei que ia morrer. Mas quando acabou a peça, eu fiquei desorientada; tive uma ovação que eu fiquei... Eu não esperava aquilo. A plateia de pé, aplaudindo, e eu chorando"[2].

Dizia Luiza Nazareth que Renato "era um belíssimo ensaiador"; mas o ensaiador da companhia, nessa época, era o Ar-

1. *O Teatro Brasileiro Moderno,* p. 26.
2. *Depoimentos,* v. 1, p. 63

A batalha parte 2.p65 207 28/10/2010, 11:22

mando Louzada. Renato trabalhava diretamente com o ator, em cima das situações do texto, um tipo de atitude bastante diversa à do ensaiador. É interessante unir o depoimento de Luiza Nazareth ao do crítico paulista Jean Cocquelin que, naquela mesma temporada, esteve presente a um ensaio:

> Dentro da caixa do Teatro Boa Vista há o maior respeito possível. Renato Vianna tem um regimento interno que é um modelo de disciplina e ordem. Duas coisas dificilmente vistas no teatro brasileiro, razão pela qual Renato tem sido muito guerreado no Rio de Janeiro (...) Como ensaiador, Renato Vianna é um verdadeiro Job. A sua paciência é quase irritante. Ele repete as cenas, dezenas de vezes, até que as mesmas sejam ensaiadas, mais ou menos, de acordo com o seu ponto de vista artístico. [3]

> Ele dirigia de costas, com a batuta, como um maestro. Quando o ator ou a atriz não chegava onde ele queria, então dava as inflexões, ajudava... dirigia, não é? Agora, quando tudo se afinava, ele ficava de costas com a batuta. Se o ator vacilasse, ele virava: "Não é isso... é isso", e demonstrava. Fazia leitura de mesa e análise do texto. Era um grande diretor, não apenas ensaiador. Posso dizer isso porque passei por muitos diretores. E tem uma coisa: ele fazia um cabo de vassoura representar![5]

Informação semelhante é fornecida por Raul Pedrosa, que compara o "sistema" de Renato Vianna ao de Gaston Baty, de quem vira as encenações de *Maya* e de *Crime e Castigo*. (Ver quadro abaixo)

ESCLARECE RAUL PEDROSA

> Tudo isso me ocorria assistindo a um ensaio da peça de Roberto Gomes, *Canto Sem Palavras*, no Teatro-Escola. Em cena, ao lado de Cristiano de Souza, cuja competência ele é o primeiro a reconhecer e prestigiar, Renato dirigia o ensaio. (...) Ensaiava-se uma cena do segundo ato, entre Suzana Negri e Jayme Costa. (...) Nas mãos de Renato Vianna a personalidade tão delicada da criança-mulher, criada pela sensibilidade de Roberto Gomes, tomava forma, vivia e se adaptava aos gestos, à voz, à fisionomia de Suzana Negri. (...) E era curioso ver como a inteligência do ensaiador caminhava sob a estrutura verbal e a aparente significação do texto, como sob as abóbodas de um subterrâneo, perscrutando, na penumbra do pensamento, as intenções do autor e, mesmo, aquelas que o subconsciente do escritor lá deixara ficar ocultas, e que o ensaiador tinha o dever de fazer ressaltar. Caminhava Renato como o mineiro nos meandros da mina. E, de repente, no redemoinho de uma frase, onde correntes estranhas se entrechocam, a imagem que se impunha era outra: a de um ágil mergulhador, rompendo, sem esforço, o oceano para ir, bem fundo, buscar sob a aparência de uma palavra rude pérola maravilhosa do sentimento que ali se ocultava. (...) E o ambiente era de absoluta concentração. (...) Os gestos, as atitudes dos atores surgem naturalmente do próprio texto que pronunciam.[4]

Raul Pedrosa elogia o ensaiador Cristiano de Souza, mas define também a ação de Renato como de "ensaiador". Do ensaiador, uma atriz na situação de Luiza Nazareth pouco socorro poderia esperar. Mas Renato a *dirigiu*, levou-a ao encontro da personagem em harmonia com o conjunto dos intérpretes. Processo diverso ao da velha escola, onde os ensaiadores limitavam-se a orientar as marcações, ordenar as idas e vindas pelo tablado.

Cirene Tostes, que ingressou na companhia em 1939, não deixa dúvidas quanto à condição de encenador de Renato:

Também do elenco de 1939, Carlos Duval informa que Renato fazia leituras de mesa e indicava ao ator o gesto, a postura cênica, cada detalhe da representação. Chama-o de "drástico" nas exigências disciplinares, não permitindo que o ator conver-

3. Jean Cocquelin, "O Teatro-Escola". *A Plateia* (SP), 19 de julho de 1935.
4. Raul Pedrosa, "Renato Vianna, Cinzelador". *Jornal do Brasil* (RJ), 19 de dezembro de 1934.
5. Cirene Tostes, depoimento ao autor.

A batalha parte 2.p65 208 28/10/2010, 11:22

sasse ou fumasse durante os ensaios. Conta que em *Deus* Renato "colocou um casal de costas para a plateia e foi uma coisa tremenda, muito criticada, mas deu um efeito muito bom"[6].

Outra contratada de 1939, Lícia Magna, relata o cuidado e a generosidade com que Renato Vianna conduzia os atores: "Sabia explicar, transmitir ao comandado o que ele pretendia... sempre com paciência, com delicadeza, como se fôssemos peças de cristal."[7]

Portanto, chamavam Renato de "ensaiador" por desconhecimento do conceito "encenador". Há a ideia de que o encenador é uma espécie de ensaiador mais evoluído e melhor preparado. Mas, nota-se que o ensaidor permanece no teatro moderno, porém como assistente de direção ou diretor de cena. Renato Vianna preocupava-se em buscar entre as funções do novo teatro europeu aquela que poderia ser a nova função do ensaiador.

O ex-parceiro de Flávio de Carvalho, Oswaldo Sampaio, ingressou no Teatro-Escola, em maio de 1935, como *régisseur*. Apresentando-o à equipe, Renato falava dessa função citando Gordon Craig, para quem o *régisseur* era "o personagem central do mundo do teatro"[8], definido como "o homem que não dorme e a quem se pedem contas a todo instante pela ordem interna e execução dos serviços do palco":

Estavam um tanto confusas as atribuições e competências do *régisseur*, por ficar o cargo subordinado ao "diretor de cena", cujas atribuições eram bem mais simples. Em todo o caso, ao introduzir a figura, Renato trazia à ribalta o provável substituto do ensaiador.

2

O Teatro-Escola estabeleu nova relação do teatro com o Estado. Ao conceder subvenção ao projeto, Getúlio Vargas abriu nova perspectiva para o apoio do Estado ao teatro: passava a existir a preocupação com a natureza artística e a importância do projeto a ser subvencionado.

Assumindo o Ministério da Educação e Saúde, na mesma época, Gustavo Capanema acompanhou os resultados da "experiência" com o objetivo de instituir um órgão oficial em favor do teatro. A partir dos resultados práticos, o ministro, por portaria de l4 de setembro de 1936, criou a Comissão de Teatro Nacional.

A Comissão tinha um programa com o objetivo de promover estudos do teatro e da atividade teatral, "melhorando o padrão das representações e conduzindo o público a melho-

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / PHOTO PLUS ULTRA

Suzana Negri

A direção do T. E. resolveu fazer uma experiência dessa teoria universal. E nomeia para essas funções o artista Oswaldo Sampaio, apaixonado estudioso da *mise en scène* moderna e um dos ilustres fundadores do Teatro da Experiência, de São Paulo. O "régisseur" do Teatro-Escola é auxiliar imediato do diretor de cena e chefe dos seguintes serviços: a) cenografia; b) maquinaria; c) eletricidade; d) contrarregra. Os senhores artistas poderão dirigir-se ao "régisseur" sobre qualquer assunto que se relacione com a representação.[9]

6. Carlos Duval, depoimento ao autor.
7. Lícia Magna, depoimento ao autor.
8. Ver em *De L´Art du Théatre*, p. 25.
9. *Diário do Teatro-Escola.*

A batalha parte 2.p65 209 28/10/2010, 11:22

res solicitações do gosto", sem descurar as questões da profissão, de um lado, e da recreação pública, de outro. Mas, a comissão parecia inadequada aos objetivos mais amplos imaginados por Capanema. Segundo exposição oficial,

> o problema do teatro foi considerado (*pela comissão*) em todos os seus aspectos. E as realizações que se fizeram são sem dúvida de grande significação. / Era preciso, porém, dar maior consistência à ação oficial em favor do teatro. / Daí a ideia de substituir a comissão de Teatro Nacional, órgão de natureza consultiva e não executiva, por um aparelho administrativo de atuação permanente: o Serviço Nacional de Teatro.[10]

Com esse objetivo o ministro Capanema apresentou ao presidente Getúlio Vargas o projeto criando o SNT, que se tornou lei, entrando em vigor a 1º de janeiro de 1938. Nas décadas seguintes, o Serviço Nacional de Teatro foi um dos principais (se não o principal) esteios da atividade teatral no Brasil. Possibilitou, inclusive, a existência do Teatro dos Estudantes e de Os Comediantes, impulsionadores do movimento renovador nos anos 1940. Na reforma de 1975, seria transformado na Fundação Nacional de Artes Cênicas – Fundacen, dentro da Fundação Nacional de Artes – Funarte, que seria extinta em 1990 e novamente instituída em 1993.

A publicação do Ministério da Educação e Saúde que relata a experiência da Comissão de Teatro Nacional até a criação do SNT consigna crédito ao Teatro-Escola:

> Anteriormente a existência da Comissão de Teatro Nacional, que foi instituída para dar proteção ao teatro de modo contínuo e sistematizado, o governo do presidente Getúlio Vargas vinha considerando com simpatia as iniciativas teatrais. / É sobretudo digno de menção o movimento organizado pelo senhor Renato Vianna, sob título de Teatro-Escola. / Foi a sua Companhia constituída com o objetivo de desenvolver o teatro dramático nacional e funcionou de 29 de outubro de 1934 até 17 de novembro de 1935.[11]

Longe de ter representado apenas um gesto experimental ou uma boa ideia que não deu certo, o Teatro-Escola interferiu em mecanismos teatrais da sua época, questionando ou dinamizando-os. Fez aflorar as contradições latentes no meio, cuja difícil superação era o desafio a ser enfrentado pelos profissionais. A existência Teatro-Escola nos anos 1930, além de espelhar a "experiência de uma época e seus processos sociais", como disse Renato Vianna, calou fundo nessa época e somou-se a outras atitudes destinadas a transformar esses mesmos processos.

3

Com o Teatro-Escola ecoaram no palco as transformações operadas no Brasil a partir da Revolução de 30.

Não se tratava de simples passagem de um a outro patamar histórico, mas de um verdadeiro *transe*. Era momento de exacerbação em que sistemas ideológicos naufragavam. Era o momento em que se estruturava o novo país: no lugar daquele "essencialmente agrícola" surgia outro, com *vocação* para a indústria. As cidades cresciam, a economia se diversificava e isso determinava alterações nos sistemas éticos, criava necessidades inéditas na vida do cidadão. O furacão da modernidade, com suas vertigens construtoras e demolidoras, começava a agitar a paisagem pachorrenta destes tristes trópicos; paisagem humana contaminada pelas heranças coloniais e com resíduos ativos da mentalidade escravocrata.

10. *O Governo e o Teatro,* p. 6.
11. Idem, p. 7. A nota prossegue especificando a verba destinada ao Teatro-Escola, o repertório apresentado e os teatros onde se realizaram suas temporadas.

A batalha parte 2.p65 210 28/10/2010, 11:22

O modernismo de 1922 se esgalhara e se transformara, gerando sagas que, de certo modo, o combatiam. Uma literatura estabelecendo novos paradigmas surgia com ímpeto surpreendente, vinda basicamente do Norte e Nordeste. Depois da estreia de José Américo de Almeida com *A Bagaceira* (1928), apareceram sucessivamente, entre 1930 e 1933, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, José Lins do Rego, Graciliano Ramos... Já não interessavam, aos novos autores, o formalismo linguístico nem as fórmulas importadas, mas a realidade nacional descarnada. Sem os movimentos anteriores, no entanto, sobretudo sem as diversas correntes modernistas que propunham o mergulho na realidade nacional e buscavam meios adequados para expressá-la, a eclosão dessa literatura investigativa e denunciadora dificilmente seria possível.

Fora da ficção, a historiografia e as ciências sociais revelavam novos enfoques da realidade brasileira através de Caio Prado Júnior, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda.

A questão educacional também chegava a soluções práticas, depois de décadas de discussões sobre o ensino obrigatório e métodos didáticos. Na primeira metade dos anos 1930 o número de alunos quadruplicou e na mesma proporção ampliava-se a quantidade de escolas profissionalizantes. A universidade teve sua hora e vez.

Na corrente que via a universidade como celeiro de quadros dirigentes, instituição formadora de uma nova elite, o interventor Armando de Salles Oliveira criou, em 1934, a Universidade de São Paulo, cujo corpo docente incluía nomes da envergadura de Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Arbousse Bastide, Heinrich Rheinbolt e outros pesos-pesados. Em outra vertente, que apostava na democratização do ensino, vinculada à proposta da Escola Nova, Anísio Teixeira criou a Universidade do Distrito Federal, em 1935 (absorvida, dois anos depois, pela Universidade do Brasil).

A administração Getúlio Vargas dava prioridade à educação e incentivava as artes. As instituições educativas e as manifestações artísticas eram orientadas no sentido da consolidação do Estado Nacional, envolvendo a pesquisa e estimulando a expressão da nacionalidade. Ao assumir o Ministério da Educação e Saúde, em 1934, Gustavo Capanema encarnou o ideal do desenvolvimento artístico vinculado à consolidação do Estado Nacional. Com sabedoria procurou fornecer vias propícias à criação de projetos, que o governo subsidiava ou encampava. Mas ele não "fabricava" necessidades: atendia às existentes e apoiava as iniciativas que pretendiam superá-las.

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Luiza Nazareth

A batalha parte 2.p65 211 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / DOAÇÃO ELMO / PEQUENO TEATRO

Gustavo Capanema

O governo Getúlio Vargas era populista, mas os projetos nem sempre destinavam-se ao agrado das massas; muitas vezes revelava o olhar a horizontes mais distantes, preocupado com a criação de mentalidade renovadora, ainda que os resultados não rendessem popularidade. Um exemplo dessa atitude foi o incentivo ostensivo à arquitetura moderna. Nomeando Lúcio Costa diretor da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, Capanema deu a largada para a grande revolução na arquitetura brasileira.

O curso de arquitetura da ENBA exprimia a visão antiquada que se conservava do ofício. Os arquitetos eram tidos como "poetas" excêntricos e dedicados a inutilidades. Os temas dados aos alunos da ENBA justificavam o preconceito. Eles projetavam "torres para residência de filósofo em ilha deserta", "salas de passos perdidos" e coisas do gênero; fiéis a "estilos" denominados "mexicano", "espanhol", "californiano", que ninguém conseguia definir. Seguiam religiosamente os mandamentos do Vignola, a bíblia dessa escola arcaica.

A ENBA formou os arquitetos que iniciariam a moderna arquitetura brasileira, inclusive Lúcio Costa que, ao assumir a direção da Escola, promoveu radicais alterações no currículo e nos métodos didáticos. Afirma Abelardo de Souza, que pegou essa fase de restruturação na condição de aluno, colocar-se, a partir daí, como princípio básico dos projetos, algo "que até então nós desconhecíamos: a *função* das coisas"[12].

A despeito da quase nenhuma aceitação da arquitetura moderna, neste paraíso de "ecléticos", Getúlio (por intermédio de Capanema) bancou a construção do primeiro grande edifício moderno do Brasil, destinado ao Ministério da Educação e Saúde, que permanece no centro do Rio de Janeiro como um monumento histórico dessa fase de grandes transformações na cultura e na sensibilidade brasileiras. O projeto nasceu de um risco original de Le Corbusier (de quando o grande arquiteto esteve no Brasil, a convite de Capanema) e se completou com a interferência dos jovens Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos, que logo mais tornariam a moderna arquitetura brasileira uma realidade admirada em todo o mundo. A decoração do prédio denunciava o incentivo oficial a outra área: a das artes plásticas. O "monumento da época" reuniu em suas paredes e em seus espaços obras de Cândido Portinari, Pancetti, Guignard, Bruno Giorgi, Burle Marx.

Nesse esforço de modernização das expressões artísticas, ligadas a ideais nacionalistas e cívicos, é que se compreende

12. *Arquitetura no Brasil: Depoimentos,* p. 22.

A batalha parte 2.p65 212 28/10/2010, 11:22

o apoio de Getúlio Vargas ao Teatro-Escola. Não se tratava de um caso isolado, mas de procedimento contemplado pelo projeto político.

4

A oposição ao governo Vargas recrudescia. Ligou-se, de início, ao movimento tenentista, mas, pela metade dos anos 1930, poucos dos antigos "tenentes" o defendiam. A figura mais famosa do movimento, Luís Carlos Prestes, estava no extremo oposto e voltava ao país clandestinamente com o fim de derrubar o governo. A ponte política de Prestes era a Aliança Nacional Libertadora, frente que congregava "os mais diversos setores sociais e políticos, com um objetivo comum: lutar contra o fascismo, o imperialismo, o subdesenvolvimento e os grandes latifúndios", no dizer de Fernando Moraes[13], e que elegeu Prestes seu "presidente honorário".

Certamente Getúlio sentia-se pouco à vontade sem o poder absoluto dos primeiros anos. Estava sujeito a dispositivos constitucionais que o limitavam. E menos à vontade ficava com tanta agitação de rua provocada pela ANL. Por fim, a 5 de julho de 1935, nos festejos do aniversário da Revolta dos Tenentes, a leitura de um manifesto assinado por Luís Carlos Prestes numa assembleia da ANL deu ao presidente o pretexto que esperava para colocar na ilegalidade a mesma ANL, com base na Lei de Segurança Nacional. Conforme Fernando Moraes:

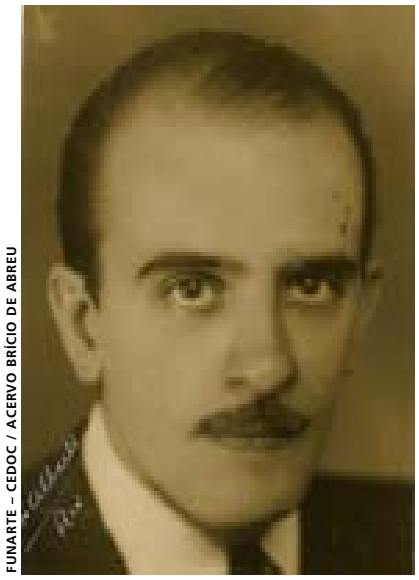
> O golpe desferido pelo governo abalou o movimento. Boa parte dos liberais que o acompanhavam submeteram-se ao decreto oficial e abandonaram a Aliança. (...) A partir de julho uma nova ANL, ilegal e mantida basicamente pelos comunistas revolucionários, passava a funcionar nos subterrâneos.[14]

Prestes comandou o movimento através das abstrações vindas de Moscou. Em novembro explodiram focos revoltosos em Natal e no Recife. O Congresso estabeleceu, então, o estado de sítio. Depois, sublevações no Rio de Janeiro determinaram uma ação bélica rápida e inglória para os revoltosos. Conforme Paulo Sérgio Pinheiro:

> Imersas na lenda, as revoltas de novembro de 1935 permanecem um enigma. Em torno das lutas, teceram-se versões e interpretações que mais confundem do que esclarecem. Os próprios protagonistas encarregaram-se de deixar sem respostas as principais perguntas que os historiadores vêm, há cinquenta anos, fazendo sobre as origens, as responsabilidades e os objetivos da revolta.[15]

As Forças Armadas esmagaram as tentativas de golpe e a resposta do governo foi implacável. Numa onda repressiva deu-se início a caça às bruxas, que derrubou gente importante, como Anísio Teixeira e Pedro Ernesto.

Os efeitos da "Intentona Comunista" pareciam acabados em 1937. Haveria eleição para a presidência da República, mas Getúlio buscava meios para viabilizar sonhos continuístas. Apareceu, finalmente, o fantástico "Plano Cohen", forjado pelo integralista capitão Olímpio Mourão Filho, que *desvendava* uma conspiração comunista para a tomada do poder. O Congresso aprovou o "estado de guerra", suspendendo todos os direitos constitucionais. E o próprio Congresso foi fechado, a 10 de novembro, quando Getúlio implantou o Estado Novo,



FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Oswaldo Sampaio

13. *Olga,* p. 82.
14. Idem, p.87.
15. *Estratégias da Ilusão,* p. 297.

A batalha parte 2.p65 213 28/10/2010, 11:22

outorgando nova Constituição, a "Polaca", de orientação fascista. A Getúlio nunca faltaram opositores, mas, com o golpe, os opositores transformaram-se em inimigos ferozes, que o combateriam até a morte. E até depois da morte.

5

A gente do teatro adorava Getúlio. Interessante, nesse sentido, o depoimento de Luiz Iglezias sobre a revista *Rumo ao Catete*, dele, Freire Júnior, Custódio Mesquita e Mário Lago. O espetáculo subiu à cena em 1937, no auge da campanha eleitoral disputada por José Américo (apoiado por Getúlio), Armando de Salles Oliveira (pelo Partido Constitucionalista, de São Paulo) e Plínio Salgado (pela Ação Integralista). Conta Iglezias:

> Era um teatro feito para o povo, e o povo, ao contrário das elites, adorava Getúlio. A revista de Luiz Iglezias fez enorme sucesso, denotando a aprovação popular à aludida "campanha" pela permanência de Getúlio no Catete. Os autores da revista e o público que a aplaudia não se decepcionaram: Getúlio ficou. Mas agora, como ditador, concorreu para o fim da saga revisteira, a expressão mais popular do nosso teatro. Conforme Iglezias:

> Ainda assim, os profissionais do teatro estavam com Getúlio. Apenas a nova geração, que floresceria sob o patrocínio das elites paulista e carioca, se posicionaria contra ele. Neste ponto, as motivações estéticas começaram a se confundir com as motivações políticas da nova classe social.

Aos olhos de Renato Vianna, Getúlio continuava representando os ideais revolucionários. Apoiar Getúlio, significava lutar pelos ideais revolucionários; trabalhar no teatro em favor de uma nova mentalidade era a maneira apropriada de contribuir para a vitória da Revolução. Essa crença e sua maneira peculiar de encarar o processo revolucionário colocaria mais tarde na peça *Getúlio*.

No prólogo aparecia um bonde, o bonde do Catete, cujo motorneiro era Getúlio. Todos queriam tomar lugar no bonde. E quando a lotação estava completa, Getúlio vendia o bonde a Benedito Valadares, que saía com ele. Gritavam para Getúlio: / – E você? Não toma o bonde conosco? / E Getúlio, vestido de motorneiro, interpretado esplendidamente pelo ator Oscarito, respondia, parado no meio da cena, num risinho característico: / – Não. Eu não tomo "bonde errado". Eu fico. / Estourava a gargalhada na plateia, e, com ela, uma salva de palmas. A revista era toda assim: uma campanha contra as candidaturas de José Américo, de Armando de Salles Oliveira e de Plínio Salgado, e um apelo público e corajoso a Getúlio Vargas para continuar no governo.[16]

Um dia foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda. Entre as primeiras proibições, surgiu a proibição terminante de se explorar a figura de Getúlio Vargas nas revistas populares. E, logo depois, foi proibido, também, o uso do pavilhão brasileiro nos quadros patrióticos e nas apoteoses. Desapareceu das revistas a crítica política, tão do gosto das nossas plateias populares. Desapareceu o interesse pelos quadros nacionalistas, sem o pavilhão nacional. (...) Premida por dificuldades irremovíveis, a revista popular entrou em crise. Uma revista só pode interessar o público através de dois aspectos: como "féerie", delumbrando os olhos, ou como crítica, desopilando o fígado. Como "féerie" nenhum empresário do gênero no Brasil poderá concorrer com os espetáculos cinematográficos. (....) Resta ao empresário patrício o recurso da crítica. Essa, tirando-lhe o manancial político, pode apenas contar com a anedota surrada, e, na maioria das vezes, com a malícia que, ao menor descuido do intérprete, degenera em pornografia.[17]

16. *O Teatro da Minha Vida,* p. 141.
17. Idem.

A batalha parte 2.p65 214 28/10/2010, 11:22

As missões dramáticas

1

O Teatro-Escola uniu de vez o destino de Renato ao teatro: o jornalismo e a advocacia já nada representavam para ele como profissões. Finda a temporada de 1935, não renovou o contrato com o governo. Procurou restabelecer o crédito moral divulgando no folheto *Aos Homens de Bem* os resultados das perícias efetuadas nos documentos contábeis do Teatro-Escola, que atestavam sua honestidade. Estava novamente sem dinheiro, sem teatro, sem qualquer garantia. Uns poucos atores agora o apoiavam na tentativa de reerguimento da empresa.

Companhia um tanto doméstica, numericamente dominada pela família de Cândido Nazareth e sua filha Luiza. Eram os contratados, além de Luiza e Cândido, Rodolfo Mayer e Mário Salaberry, namorados e depois maridos de Lourdes e Zilka, filhas de Luiza Nazareth. As meninas Lourdes e Zilka não haviam ainda estreado, mas Renato decidiu incorporá-las ao elenco e proporcionar-lhe seus primeiros papéis. Maria Lina e sua filha Suzana Negri permaneciam no elenco, que Renato completava com sua própria família, fazendo estrear no palco Ruy e Maria Antonieta, enquanto dona Elita assumia a administração da empresa.

A temporada foi aberta no Teatro Municipal de Niterói, em junho de 1936, com a apresentação de *Deus*. Intelectuais e estudantes prestigiavam a companhia, mas a bilheteria deixava

A batalha parte 2.p65 215 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / THOBLES

Jorge Diniz

a desejar e a temporada foi de mal a pior. No depoimento ao SNT, Luiza Nazareth e suas filhas lembraram aquela época:

> Na realidade a companhia não acabou com a debandada da família Nazareth; o fim da companhia é que determinou a debandada. Acabou por falta de recursos.

2

O mais importante evento da temporada foi a estreia de Maria Antonieta, que adotou o nome de Maria Caetana e teve uma das mais singulares carreiras da cena brasileira em todos os tempos. Logo que apareceu granjeou entusiasmados aplausos do público e louvores da crítica. Seus contemporâneos a ela se referem como a uma verdadeira estrela, aquela que tem luz própria. Assim mesmo, Maria Caetana poucos vestígios deixou da sua passagem pelos palcos.

Isso se explica – quem sabe? – por ter vinculado a carreira ao teatro do seu pai: apenas uma vez trabalhou em outra companhia. Depois da morte de Renato, só voltou a ser o centro das atenções em dezembro de 1954, quando dirigiu no Teatro Duse a peça *A Noiva de Véu Negro*, escrita por seu marido, Leone de Vasconcelos, revelando-se admirável encenadora. Infelizmente, abandonou o teatro muito cedo. Começou também muito cedo: tinha apenas quatorze anos quando interpretou o papel de Sônia, na peça *Deus*, em Niterói.

O tino de Renato para a publicidade não permitiu que a modéstia da temporada ofuscasse a estreia de Maria Antonieta. Promoveu uma festa, na sessão de 19 de julho, dedicada aos estudantes e aos jornalistas de Niterói, e nessa ocasião Maria Antonieta comunicou ao público que adotava o nome artístico de Maria Caetana, em homenagem ao grande João Caetano dos Santos, "que nessa mesma cidade deu início ao teatro brasileiro".

Em entrevista a um jornal do Recife, Maria Caetana falou do discreto incentivo que sempre recebera do pai para o teatro, apesar das objeções de dona Elita. "Minha mãe, que melhor conhece a agrura dessa vida e diariamente está a ver as contrariedades e os contratempos porque passa meu pai, sempre se mostrou contrária à minha pretensão."[2] Que fosse artista, sim, mas não de teatro. Preferia, dona Elita, que a filha se dedicasse ao piano ou à pintura. "Estudei piano, estudei pintura", continuou Maria Caetana, "mas como fazia sem a vocação necessária, foi tudo em vão".

Entre os cursos que dona Elita permitia à filha frequentar, no entanto, estava o de balé. E ela teve mestres legen-

LUIZA – A situação financeira estava muito má e nós deixamos a companhia. Meu pai sempre com as paixões dele e, naquele tempo, a paixão de papai era o doutor Renato Vianna e nós saímos da companhia.
LOURDES – Agora, a companhia tinha uma característica muito engraçada, porque olha: eu estreei na peça *História de Carlitos*, de Henrique Pongetti, no dia 18 de julho. Trabalhávamos, eu, a Zilka, mamãe, vovô, papai, Mayer e Mário Salaberry. Quando nós debandamos, obviamente a companhia acabou. Acho que foi essa a única vez que trabalhamos assim todos juntos.[1]

1. *Depoimentos,* v. 1, p. 58.
2. Não assinado, "Uma Estrelinha do Teatro Nacional". *Folha da Manhã* (Recife, PE), 13 de abril de 1938.

A batalha parte 2.p65 216 28/10/2010, 11:22

dários, como o casal Pierre Michailowsky, Vera Grabinska e Chinita Ullman. Disse, na entrevista, que desde os oito anos tinha vontade de ser artista e que, mesmo sem mestres ainda, praticava o bailado. Mas "o que mais me animava era a atividade de meu pai, o seu demasiado apego ao palco. Eu via o carinho que ele tinha e me sentia emocionada com aquele apostolado. Aí a minha vocação se pronunciava de maneira eloquente e categórica, a não deixar dúvidas. Queria entrar para o teatro!".

Depois da temporada em Niterói e antes de estrear no Rio de Janeiro, Maria Caetana apresentou-se na grande excursão pelos estados do Norte e Nordeste (primeira etapa das Missões Dramáticas). À sua passagem ficou um rastro de poemas a ela dedicados, além de crônicas onde frases como "Maria Caetana dança!" eram senhas para voos líricos dos cronistas.

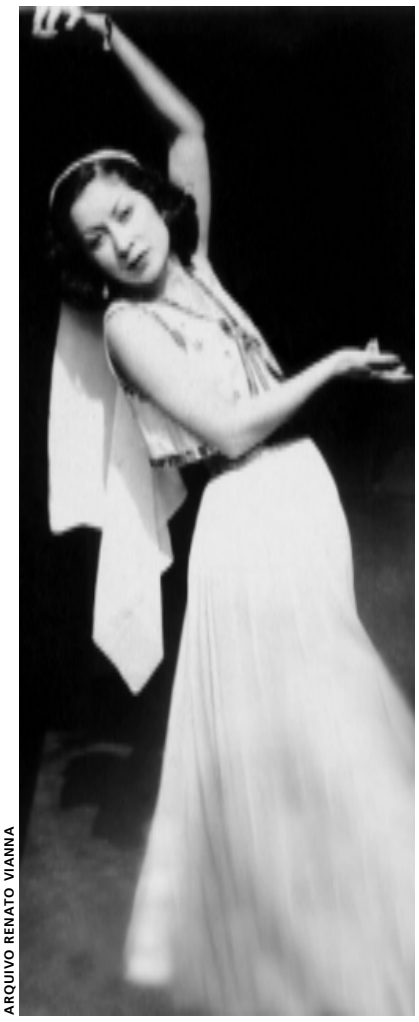
Desde o momento em que Maria Caetana pisou o palco, Renato entrou em êxtase: aquela era sua obra-prima e a atriz dos seus sonhos. Nunca se empolgou verdadeiramente com o trabalho de intérprete do filho, Ruy, que não passava de um ator dedicado e competente. Maria Caetana, porém, era um feixe de emoção, uma chama, verdadeira artista do palco.

3

Já sem subvenção oficial, Renato continuava a perseguir o sonho de levar o bom teatro a todos os cantos do país. Mas... com que meios? No contrato firmado com o governo, o Teatro-Escola contava para esse fim com franquias para elenco e material cênico por todo o território nacional. Não tendo sido renovado o contrato, cancelaram-se as franquias.

Era hábito de todas as companhias viajar pelo país nas ocasiões de aperto financeiro. Normalmente, todavia, maltratavam-se os espetáculos nessas viagens – personagens desapareciam para que a peça se adaptasse ao elenco disponível; improvisavam-se os cenários; toda a parte técnica era reduzida a quase nada... Tratava-se, na verdade, de "salvar o negócio".

Renato pretendia reverter o quadro levando espetáculos bem produzidos e ensaiados, com elenco de bom nível. Não via as praças distantes como terra de ninguém, onde inteligência e sensibilidade da plateia pudessem ser ignoradas. Respeito ao público, em primeiro lugar. A esse objetivo dedicou-se por todo o ano de 1937. Entendendo o ofício teatral como apostolado chamou "missões dramáticas" suas demoradas excursões pelo país.



ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Caetana

A batalha parte 2.p65 217 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Recife.
Marco inicial das
"missões dramáticas",
em 1937

Não está claro como conseguiu o dinheiro para organizar e equipar uma companhia de primeira linha. O fato é que trabalhou duro por ano e meio; fez espetáculos em bairros periféricos do Rio; esteve em São Paulo; articulou junto de amigos e de "capitalistas". De resto, como o repertório era quase só de peças que já haviam sido montadas, dispunha de um acervo cenográfico assinado pelos melhores daquele tempo: Hipólito Colomb, Oswaldo Teixeira, Ângelo Lazary, Oswaldo Sampaio, Gilberto Trompowsky. Cenários admiráveis... e já pagos. Por dar muita importância à sonoplastia e não dispensar a música em suas encenações, preocupou-se em adquirir da Byington & Co., de Nova York, o mais avançado equipamento de "sincronização e sonorização" existente. Pensou em todos os detalhes de modo a realizar, nas diferentes praças, espetáculos de alto nível técnico e artístico. O material de cena e equipamentos reunidos para a excursão somavam mais de dezoito toneladas e estavam estimados em trezentos contos.

Formou um elenco de atores bons e disciplinados. Darcy Cazarré e de sua mulher, Déa Selva, eram os nomes de maior prestígio. Ele, ator disputado pelas empresas; ela, embora menos conhecida no teatro, tivera papéis de destaque em dois filmes famosos – *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro, e *Bonequinha de Seda* (1936), de Oduvaldo Vianna. Também bastante prestigiada, Maria Lina teve carreira internacional como bailarina folclórica ao lado de Duque. Seguiam-se profissionais respeitados, como Jorge Diniz, Manuel Rocha, Antônio Amaral e Eurico Silva, este contratado juntamente com sua mulher, Hortência Silva. Eugênia de Oliveira, Monna Leda e Cândida Gomes eram atrizes de apoio. Na ala jovem estavam Suzana Negri, Ruy Vianna, Álvaro Augusto, Elias Contursi e Maria Caetana.

A batalha parte 2.p65 218 28/10/2010, 11:22

Quando esteve em São Paulo, Renato conquistou um importante aliado: Aristides De Basile. Ex-presidente do Sindicato dos Trabalhadores de Teatro de São Paulo, De Basile exercia a função de crítico teatral em *A Plateia*, sob pseudônimo de Jean Cocquelin. Misto de ator, empresário, jornalista, era acima de tudo um apaixonado pelo teatro. Ouvindo os planos de Renato, Aristides de Basile decidiu se engajar nas "missões dramáticas". A ele deveu-se grande parte do sucesso do empreendimento. Era o homem que ia na frente, preparava a praça, cuidava desde a locação do teatro até a divulgação. Outra função de Aristides era conseguir (e sempre conseguia) que os governos dos estados pagassem o transporte do material cênico e da equipe.

Em março de 1938, a bordo do Highland Princess, a companhia Renato Vianna rumou a Recife, primeira escala das "missões dramáticas".

4

A chegada ao Recife foi uma festa. No porto, intelectuais, jornalistas, artistas recepcionaram a companhia. E após a estreia, no Teatro Santa Isabel, a 26 de março, com a apresentação de *Deus*, a capital pernambucana entrou em temporada de louvores à Companhia Renato Vianna. Duas semanas depois, a *Folha da Manhã* publicava na sua página editorial nota que justificava o *frisson* despertado pelos espetáculos na sociedade recifense:

> TEATRO DECENTE – Temos feito ao senhor Renato Vianna a justiça de lhe proclamar os méritos de autor e ator dos mais consagrados e aplaudidos de quantos ainda restam nos quadros precaríssimos do teatro nacional. Do teatro, é claro, na sua verdadeira acepção de arte e cultura. (...) Trouxe-nos realmente, o senhor Renato Vianna, um grupo de artistas selecionados e integrados na sua orientação e capazes de se desincumbirem dos papéis que lhe são confiados com o brilho a que a plateia do Recife vem aplaudindo entusiasticamente. / Com ótimos artistas e, sobretudo, exibindo peças decentes, a Companhia Renato Vianna merece ser vista por todo o público recifense, principalmente pelo público que havia deixado de frequentar teatro, cansado de quanta mambembada lhe foi impingida por aqui.[3]

Recife tinha tradições artísticas e firmava-se como capital cultural do Nordeste. O persistente trabalho de Samuel Campello à frente do Grupo Gente Nossa e também como crítico, diretor artístico do Teatro Santa Isabel e animador cultural, rendia frutos apreciáveis. Lá, todo jornal tinha o seu crítico de teatro e a qualidade média dos comentários coloca essa produção crítica em pé de igualdade com o Rio de Janeiro ou São Paulo. Não se tratava, portanto, de meio cultural acanhado, sem critérios e subserviente aos que vinham dos grandes centros. Enfatizavam as apreciações críticas sobre o teatro de Renato Vianna, o acabamento dos espetáculos e o esmero das interpretações.

Samuel Campello, no artigo "Pela Dignidade do Teatro", lembrou que, como diretor do Teatro Santa Isabel, discutiu com empresários e diretores de companhias a necessidade de romper com o teatro chulo, feito apenas para arrancar gargalhadas, imposto à cena brasileira. O argumento que ouvia era sempre o de que o público não queria teatro sério:

> E a prova do que tenho dito tantas vezes aos empresários está agora patente na temporada que Renato Vianna nos oferece no velho "Santa Isabel". O público não lhe tem faltado; aplausos chegam-lhe e de todas as maneiras. O teatro de Renato Vianna está plenamente vitorioso e vai servir-me de exemplo para futuras discussões com empresários e artistas.[4]

3. Não assinado, "Teatro Decente". *Folha da Manhã* (Recife, PE), 5 de abril de 1938.
4. Samuel Campello, "Pela Dignidade do Teatro". *Diário de Pernambuco* (Recife, PE), 3 de abril de 1938. As citações seguinteS procedem da mesma fonte.

A batalha parte 2.p65 219 28/10/2010, 11:22

Isto o que se vê cá fora... Mas o teatro não é só palco e plateia, é também para as coxias e os camarins. Para que o teatro cá fora se apresente digno, é preciso que lá dentro o seja mais ainda. Novo exemplo, nesse sentido, temos na companhia de Renato Vianna. Repertório digno para elenco dignificado. Renato não foi buscar artistas nos bordéis, não trouxe homens das espeluncas, nem mulheres dos cabarés. Trouxe para a cena a sua própria família com dois filhos jovens que se iniciam na vida; trouxe moços do melhor comportamento e senhoras de conduta exemplar. Um espelho moral que serve também de convite a outros moços e outras senhoras desejosos de ingressar na carreira teatral, mas com medo muito pueril e um preconceito muito atrasado contra aquilo lá por dentro... Na parte puramente artística, o (*que o*) elenco de Renato Vianna nos apresenta é também um bálsamo consolador para os que amam o teatro e querem-no puro e capaz de atingir todas as suas finalidades. / Há nove dias que a companhia de Renato entrou no "Santa Isabel" e a vida dos bastidores parece um mar de rosas... Ali, quer durante os ensaios que se realizam todas as tardes e todas as noites após os espetáculos, quer durante as representações, ou quando se armam as cenas, apuram-se as luzes... em todas as pequeninas coisas de teatro, ainda ninguém trocou palavras azedas, ofendeu melindres de colegas, fez trancinhas, encheu-se de si...

E para que maior exemplo de falta de vaidade (*do que o oferecido*) pelo casal Eurico-Hortência Silva? Artistas que têm nome feito em todos os cartazes não se sentem diminuídos fazendo "pontinhas", comparsas até. Na peça de estreia, Hortência foi apenas uma figurante; em *Cumparsita*, Eurico Silva, no seu definido tipo "chinês" não dá uma palavra. / Ah, se todos os artistas compreendessem ser assim que se dignifica o teatro! Pode-se fazer teatro dramático, operetas e revistas, pode-se fazer farsa. Tudo pode ser teatro limpo e honesto, mas o artista precisa limpar-se primeiro. / Corpo e alma...

5. Luis Teixeira, "O Drama dos Ignorados". *Diário de Manhã* (Recife, PE), 23 de abril de 1938.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna em "missão dramática"

Batalhador do teatro pernambucano, Campello desde o início encontrara em Renato o modelo a ser seguido. Agora vê nos espetáculos e na disciplina da equipe a realização completa dos ideais que sempre propagara:

E, com satisfação, Campello constata a vitória da luta de Renato pelo teatro de equipe, contra o teatro de estrelas:

5

No papel de Sônia, em *Deus*, Maria Caetana surgiu em Recife como preciosa revelação. Dançando nos entreatos de *Sexo* os movimentos coreográficos do "Prelúdio" de Rachmaninoff, criados por Eros Volúsia, arrebatou o público. Luis Teixeira, no *Diário da Manhã*, deu o tom que marcou as demais críticas:

CRÍTICA DE LUIS TEIXEIRA

Maria Caetana surge à ribalta. / E baila. (...) Bailando, Maria Caetana é o espetáculo angustiante que nos ofertam os sentimentos das personagens que se movimentam na peça; é o drama doloroso daquelas almas refletindo-se-lhe nos nervos de acordo com as nuances da sua nítida compreensão estética. E diante do nosso entendimento, aquele conjunto de ritmos díspares é a revelação mais alta e poderosamente sólida da rara emotividade de Maria Caetana – prodígio de percepção disseminando harmonias para nossa visão encantada.[5]

A batalha parte 2.p65 220 28/10/2010, 11:22

Para Gilberto Osório de Andrade, que em longo artigo analisou a peça do ponto de vista da doutrina de Freud, as coreografias "estilizam o mecanismo do recalque", são "representações elementares da vida psíquica, individual ou coletiva", símbolos da angústia que a "admirável interpretação de Maria Caetana consuma"[6].

Protagonizando o melodrama de Miguel Escuder *A Mulher Que Esqueceu o Nome*, Maria Caetana superou as expectativas dos seus admiradores. Os comentários foram às vezes sóbrios, como o de Valdemar de Oliveira: "Maria Caetana apresentou ontem um trabalho surpreendente como a protagonista, demonstrando todo o seu talento, toda a vocação para o palco"[7]. Às vezes perplexos, como o de Gilberto Osório: "Quantas quase crianças como essa conhecerão os palcos, capazes de tão intensa dramatização? Onde teria encontrado essa peça difícil, de transfiguração transcendental, uma intérprete maior, mais integral, tão fiel pelo tipo quanto impecável pelo desempenho?"[8]. Perplexidade também de Samuel Campello:

> O êxito de Maria Caetana, apesar dos elementos que cooperaram na representação, independe desses elementos e os ultrapassa. (...) É admirável como uma menina de dezesseis anos pudesse penetrar tão profundamente, se integrar de um modo tão completo e convincente na figuração simbólica e misteriosa de Escuder. Realmente não esperávamos, nem ninguém talvez o supunha, que a pequena ingênua dramática chegasse a entusiasmar como conseguiu.[9]

Maria Caetana passara pelo "batismo de fogo". Os rasgados elogios da imprensa recifense ecoaram nas outras capitais por onde a companhia passaria e alcançaram o Rio de Janeiro, os críticos Bandeira Duarte e Santacruz Lima já anunciavam em suas colunas o nascimento de uma estrela.

6

Nos 42 dias que durou a temporada em Recife, a Companhia Renato Vianna deu 56 espetáculos – casa lotada em quase todos. Com quinze récitas, *Deus* constituiu o maior sucesso da temporada, seguido de *Sexo* (onze récitas)[10].

Ao espetáculo de despedida compareceram o interventor do Estado, Agamemnon Magalhães, figuras de destaque social e todos os membros da Academia Pernambucana de Letras. A homenagem da cidade à Companhia Renato Vianna foi prestada pela Academia que, segundo o *Diário da Manhã*, "compareceu incorporada ao palco", tendo discursado em nome dos acadêmicos o crítico Samuel Campello, "que exaltou a figura do teatrólogo e a do ator, apontando-lhe o exemplo de tenacidade aos que, em Pernambuco, procuram criar o teatro nosso"[11].

O fato é que a passagem da Companhia Renato Vianna proporcionou oxigênio aos batalhadores do teatro em Pernambuco, reunidos basicamente no Grupo Gente Nossa. Em seu estudo sobre o Teatro Moderno em Pernambuco, Joel Pontes faz referência a uma entrevista de Figueiras Filho publicada

6. Gilberto Osório de Andrade, "Estranho Contágio do Surrealismo". *Diário da Manhã* (Recife, PE), 1 de maio de 1938.
7. W., "A Mulher que Esqueceu o Nome". *Diário de Pernambuco* (Recife, PE), 1 1 de maio de 1938.
8. Gilberto Osório de Andrade, artigo citado.
9. Samuel Campello, "A Mulher que Esqueceu o Nome". *Diário de Pernambuco* (Recife, PE), 11 de maio de 1938.
10. Joel Pontes (*O Teatro Moderno em Pernambuco*, p. 33) refere-se a falta de público nessa época, em Recife, o que obrigava o Grupo Gente Nossa a mudar a toda hora as peças no cartaz. E chama em testemunho do que afirma um artigo de Mário Melo, publicado no *Jornal Pequeno*, a 30 de março de 1938: "Referindo-se a uma temporada do Teatro-Escola, parabenizava Renato Vianna, assegurando ao diretor carioca que podia vangloriar-se de uma vitória sem precedentes, raríssima na história do teatro em Pernambuco, qual fosse a de ter encenado quatro vezes seguidas a mesma peça com igual favor do público". Não encontrei nos álbuns de Renato Vianna tal artigo, mas é necessário corrigir a informação: não era o Teatro-Escola, já se sabe, e, além disso, pelo menos uma peça (*Deus*) conseguiu não quatro, mas quinze representações "com igual favor do público". Isso se explica, certamente, porque sendo o artigo de 30 de março de 1938, foi publicado apenas quatro dias depois da estreia da companhia no Recife, onde ficaria ainda dois meses.
11. Não assinado, "Encerramento da Temporada de Renato Vianna". *Diário da Manhã* (Recife, PE), 10 de maio de 1938.

A batalha parte 2.p65 221 28/10/2010, 11:22

Cercados por vários fatores, como a falta de atualização nas leituras, conservadorismo do público, condescendência do grupo e falta de cultura dos intérpretes, os escritores caíram na imitação de antigos modelos europeus e brasileiros, indiferentes à bela aventura do espírito que se iniciava no Recife, com a obra de Gilberto Freyre, o romance de José Lins do Rego, a pintura de Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, o jornalismo de Aníbal Fernandes, a crítica literária de Olívio Montenegro, Sílvio Rabelo, as poesias de Jorge de Lima, Ascenso Ferreira. Isto, para não lembrar a arremetida vibrante da gente de São Paulo, tão depressa prolongada às outras partes do Brasil.[13]

em *O Estado*, de Fortaleza, onde o mesmo afirmava que "o Grupo Gente Nossa não comportava estrelismo, nem privilégios, nem o cabotinismo tão frequentes". E indaga Joel Pontes: "Seria isso influência de Renato Vianna, por quem Samuel Campello tinha tão acentuada admiração?"; e, confundindo um pouco as coisas – pois se refere à Companhia Renato Vianna como sendo ainda o falecido Teatro-Escola –, acrescenta: "A presença recente do Teatro-Escola tinha deixado um rastro profundo no norte do país"[12].

A via era de mão dupla. Também o aplauso dos intelectuais e artistas recifenses estimulava Renato Vianna a prosseguir sua jornada catequética em favor de um teatro digno e renovador. O necessário diálogo se confirmava na medida em que Renato incluiu na bagagem textos de dramaturgos do Recife, dois dos quais montaria ainda durante a excursão: *Aonde Vais Coração?*, de Valdemar de Oliveira; e *S.O.S.*, de Samuel Campello.

Esse olhar retrospectivo às formas embrionárias do moderno teatro brasileiro vai encontrar sempre a objeção do crítico moderno face à dramaturgia ultrapassada de que os criadores cênicos se serviam. "A literatura praticada em função do Gente Nossa", diz Joel Pontes, "teve raros momentos estimáveis e, ainda assim, nota-se neles a marca de Joracy Camargo e Renato Vianna" (o "ainda assim" exprime a restrição a tais "marcas"). Considera Joel Pontes que:

Ora, o Recife não estava à parte no processo global das transformações estéticas brasileiras. A "arremetida vibrante da gente de São Paulo" não produzira, ainda, uma dramaturgia moderna (exceto pelas peças de Oswald de Andrade que, todavia, não passariam de literatura enquanto não se materializassem no palco, o que só se daria trinta anos depois). O problema central, naquele momento, era modernizar a prática cênica – a dramaturgia moderna viria como consequência. Além disso, evidentemente a obra dramatúrgica de um Renato Vianna, de um Joracy Camargo ou de um Oduvaldo Vianna, não só correspondia à sensibilidade da época como trazia no seu bojo elementos renovadores, em que pesem as formas ultrapassadas.

Reconhece Joel Pontes que ao "criar uma como obrigação do escritor para com a literatura dramática", vinculando "a literatura ao teatro, o teatro à vida e ao momento", Samuel Campello "foi o desbravador desse caminho e aí se encontra a ligação entre a sua obra e o que existe de mais moderno e duradouro na dramaturgia do Nordeste". Condena-o apenas pela "falta de seleção" que evitou a "melhoria estética passí-

12. *O Teatro Moderno em Pernambuco,* p. 36.
13. Idem, p. 37. As citações seguintes procedem da mesma fonte.

A batalha parte 2.p65 222 28/10/2010, 11:22

vel de se ter conseguida através da triagem corajosa"; nada recusar, "como se o simples incentivo ao ato de escrever bastasse e o escrever bem pudesse resultar dessa atitude", não parecia a Pontes apropriado.

Cabe perguntar, no entanto, se não tivesse Samuel Campello incentivado o ato de escrever para o teatro, e se não tivesse montado as peças produzidas, indiscriminadamente, dando possibilidade à reflexão crítica, em tão pouco tempo teria florescido a maravilhosa dramaturgia nordestina, com Ariano Suassuna, José Carlos Cavalcanti Borges, Francisco Pereira da Silva, Hermilo Borba Filho, para citar alguns? Definitivamente não se pode colocar em paralelo o salto qualitativo registrado no romance, nas artes plásticas etc., e o teatro, cuja transformação é necessariamente lenta e dependente de uma série de fatores. O modernismo cênico avançava devagar e o avanço da dramaturgia igualmente se processava no dialético evoluir da História.

Ao incluir no repertório obras dos autores do Recife, Renato Vianna contribuía, sim, para a evolução dessa literatura dramática, pois ela só se torna *teatro* ao se materializar no palco; só quando levada à cena (transformada em *teatro*) a literatura dramática se movimenta, enfrenta suas contradições e se supera.

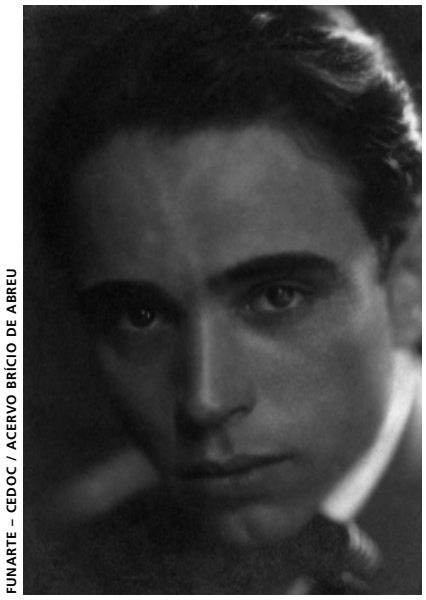
Como incentivara dez anos antes Samuel Campello a criar um movimento teatral no Recife, com sua nova visita Renato o ajudou a impulsionar esse movimento. Exemplificava com sua companhia o valor da disciplina e da ética no teatro, e a necessidade da renovação constante dos processos criativos.

Isto a intelectualidade do Recife reconheceu e deixou claro nas homenagens prestadas a Renato Vianna e equipe na despedida. O jornalista Luis Teixeira, do *Diário da Manhã*, seguiu com a companhia na peregrinação pelas outras capitais, informando o público do Recife cada passo da viagem.

7

Dia 9 de maio de 1938 a Companhia Renato Vianna saía do Recife e chegava a João Pessoa, capital da Paraíba, para curta temporada. Repercutia naquela cidade o sucesso obtido no Recife e o profícuo trabalho de Aristides de Basile, que chegara uma semana antes, fez crescer a expectativa do público. A companhia reinaugurou o velho Teatro Santa Rosa, que passara por grandes reformas.

"Quer dizer que nós agora estamos de parabéns", escrevia Paulo Pedrosa; "Renato Vianna chegou ontem com sua excelente companhia". Do seu ponto de vista,



FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Eurico Silva

Renato Vianna é contra (...) todos aqueles que se encerram na sua "torre de marfim" para pensar sobre assuntos inúteis, de puro diletantismo. Daí, sem dúvida, o sentido social do seu teatro. Para ele, só o contato das multidões faz do artista um cioso da sua missão renovadora no seio da sociedade. Missão que ele está cumprindo de maneira notável no Brasil, como nenhuma outra tentativa do gênero.[14]

14. Paulo Pedrosa, "Sobre Renato Vianna". *Liberdade* (João Pessoa, PB), 15 de maio de 1938.

A batalha parte 2.p65 223 28/10/2010, 11:22

Criou-se grande expectativa em torno desse teatro, o que a bilheteria comprovava: já na estreia estavam praticamente esgotados os ingressos para os quinze dias da temporada.

Deixando a Paraíba rumo a Belém, a companhia passou novamente pelo Recife onde nova homenagem lhe fora preparada. Comemorava-se o 88º aniversário da inauguração do Teatro Santa Isabel e o Grupo Gente Nossa apresentou, sob direção de Samuel Campello, *O Divino Perfume.* Completavam o programa trechos de opereta dirigidos por Valdemar de Oliveira. Em um dos intervalos, Renato Vianna foi homenageado pelo Grupo Gente Nossa e pela Rádio Club de Pernambuco, que lhe ofereceram uma placa de prata.

A volta de Renato a Belém, cidade onde passou a adolescência e onde morreu seu pai, foi um acontecimento. Lá residia seu irmão Oswaldo, que era diretor da Biblioteca e do Arquivo Público. Antes da chegada da companhia, Oswaldo convidou ao seu gabinete vários intelectuais e jornalistas "para acordar o modo como o Pará iria receber o filho ilustre"[15]. Constituiu-se uma comissão encarregada dos festejos e deliberou-se oferecer um coquetel à companhia no Palácio Teatro.

A chegada da companhia a bordo do "Itanagé", a 26 de maio, foi saudada por pequena multidão, que incluía o prefeito Abelardo Conduru, alguns dos seus secretários, diretores de rádios e jornais, poetas, escritores e jornalistas. No dia seguinte, *Deus* abriu a temporada no Teatro da Paz. Registrou o *Estado do Pará*:

> Nenhuma estreia, em nossa cidade, foi aguardada com tanto interesse como a que foi levada a efeito ontem, no Teatro da Paz. E nenhuma correspondeu à expectativa como a que ontem a nossa plateia teve, o ensejo de assistir e de aplaudir com calor.[16]

Nota-se nos comentários da imprensa que uma euforia dominou a cidade. E isso não ficava por conta apenas da grande publicidade que cercou a vinda e a permanência da companhia. Era, segundo alguns jornais, pela volta do bom teatro. O comentário de *O Estado do Pará* colocava a questão, dizendo que havia na cidade "certo desinteresse pelos conjuntos teatrais":

> Aliás, esse desinteresse tinha sua razão de ser, porquanto o nosso público estava já cansado de suportar *bluffs* de *soi divants* conjuntos artísticos, que vinham em demanda do Norte à procura de dinheiro, como outrora vinham levas de imigrantes à procura da árvore das patacas...[17]

A mesma crítica às companhias, que com espetáculos malfeitos ofendiam a plateia, apareceu na *Folha do Norte*:

> (Renato Vianna) está realizando uma obra gigantesca, cujos primeiros frutos aí estão, avultando especialmente o retorno do grande público às salas de espetáculo, das quais se afastara à falta de conjuntos bem organizados que lhe merecessem os aplausos. (...) Para a nossa terra, desiludida de assistir, como outrora, bom teatro, essa "tournée" teve o efeito de um reabilitante.[18]

A equipe continuava impressionando pela disciplina e operosidade. Os bastidores do Teatro da Paz pareciam uma colmeia. Ensaios constantes. E mais ainda nesta temporada, quando duas novas peças foram incorporadas ao repertório: *S.O.S.*, de Samuel Campello e *Pense Alto*, de Eurico Silva. Casa lotada diariamente, mas a temporada teve que ser interrompida a 6 de julho quando, a bordo do vapor "Belo Horizonte", a companhia navegou o Amazonas rumo a Manaus.

15. Osório, "Renato Vianna e Seu Teatro". *A Semana* (Belém, PA), 28 de maio de 1938.
16. Não assinado, "A Estreia de *Deus*". *O Estado do Pará* (Belém, PA), 28 de maio de 1938.
17. Idem.
18. Não assinado, *Folha do Norte* (Belém, PA), 3 de junho de 1938.

A batalha parte 2.p65 224 28/10/2010, 11:22

8

Informa *A Tarde*, de Manaus, que "nos círculos culturais da cidade reina o maior interesse em torno da temporada de Renato Vianna e seu teatro, o que na verdade constituirá um dos maiores acontecimentos artísticos destes últimos tempos"[19].

A julgar pelo noticiário da imprensa, longe de decepcionar, os espetáculos apresentados causaram sensação. E os "círculos culturais" da cidade agitaram-se em comemorações e celebrações, relataria depois a um jornal de Belém o próprio Renato Vianna:

> (...) Quero destacar a mocidade das escolas, sobretudo os ginasianos amazonenses, solidários conosco desde o primeiro dia e a quem devemos a grande projeção cultural e popular que teve a nossa temporada. (...) Aliás, a temporada amazonense assinalou-se como expressão de cultura. O Ginásio e a Escola Normal, o Grêmio Humberto de Campos, os colégios, a Faculdade de Direito e a Academia Amazonense de Letras cercaram a nossa temporada de um puro halo de intelectualidade. As recepções da Faculdade de Direito e da Academia Amazonense de Letras consolidaram magnificamente essa expressão.[20]

Atestando o entusiasmo, o *Jornal do Estudante* dedicou a edição de julho de 1938 a Renato Vianna, "o embaixador da arte". A Academia Amazonense de Letras, por sua vez, realizou solenidade reunindo os acadêmicos – entre os quais, o interventor federal Álvaro Maia – com as mais ilustres figuras da política, do jornalismo e da sociedade de Manaus, numa grande homenagem a Renato Vianna. "As provas de carinho foram constantes, lembrou Renato, até o momento extremo da partida, que se deu à meia-noite, o que não impediu que o flutuante de embarque ficasse apinhado de povo".

Ao Rio chegavam notícias do extraordinário sucesso da companhia. O ministro Capanema enviou telegrama dizendo: "Ciente do êxito da sua temporada popular em Manaus, envio-lhe as minhas felicitações pelo esforço que vem realizando em prol do nosso teatro"[21].

De novo em Belém, as apresentações no Teatro da Paz reiniciaram a 12 de agosto com *Salomé*. Na temporada, que se estendeu até o dia 24, foi levado quase todo o repertório, geralmente com duas sessões diárias. Constituiu uma curiosidade a remontagem de *A Última Encarnação do Fausto*, com participações de Maria Caetana e dona Elita. Mereceu destaque a estreia nacional de *S.O.S.*, de Samuel Campello, a 19 de agosto.

Para a despedida da companhia, Renato programou a comédia de Eurico Silva *Pense Alto*[22], numa simpática deferência ao ator, seu contratado. Nessa noite, a prefeitura de Belém e a Academia Paraense de Letras promoveram homenagem a Renato Vianna. Entre o segundo e o terceiro ato da comédia, realizou-se solenidade no salão nobre do Teatro da Paz, sendo afixada uma placa de bronze comemorativa da passagem da Companhia Renato Vianna por Belém.

O porto estava repleto de gente, no dia 25, quando a companhia se despediu da cidade. Formavam com a multidão destacadas figuras da sociedade local. A bordo do Itambé, a Companhia Renato Vianna partiu rumo a Fortaleza.

19. Não assinado, *A Tarde* (Manaus, AM), 7 de julho de 1938.
20. Não assinado, "Renato Vianna e Seu Teatro". *Folha do Norte* (Belém, PA), 12 de agosto de 1938.
21. Cf. *Folha do Norte* (Belém, PA), 14 de agosto de 1938.
22. Eurico Silva era também autor de comédias, várias delas encenadas por Procópio Ferreira. Além de *Pense Alto*, constava do repertório outra comédia dele: *Você*.

A batalha parte 2.p65 225 28/10/2010, 11:22

9

Fortaleza foi terra natal de Renato por opção e também seu constante exílio entre uma e outra refrega na capital federal. O retorno, agora com uma companhia vitoriosa, tinha múltiplos significados afetivos e políticos. A presença antecipada de Aristides de Basile na cidade só fez incrementar os comentários um tanto ufanísticos que apareciam na imprensa, lembrando os vínculos do artista com o Ceará e saudando sua iminente chegada.

Do seu lado, Renato via-se presa da emoção. Assim que desembarcou, enviou aos jornais uma "carta aberta" aos cearenses, na qual lembrava que em Fortaleza, "num sobradinho da rua Major Facundo", casou-se; que nesse mesmo sobradinho nasceram seus filhos Ruy e Maria Caetana; lembra ter sido ali "que travei a primeira campanha política no jornalismo, batendo-me pela reivindicação dos vossos direitos conspurcados, na memorável jornada d'*A Palavra*", mas não alonga suas recordações das lutas políticas nem toca na sua estreita ligação com o governo de Fernandes Távora, certamente para não despertar ódios adormecidos. Prefere realçar o fato de Fortaleza ter sido o berço dos seus mais audaciosos projetos teatrais:

Evoluindo da política para a arte – procuro dar a esta a expressão da primeira, porque sou dos que acreditam na missão social do valor artístico no plano da cultura, que reabilita os povos e dá-lhe expressão histórica. / Foi aqui, ainda, o meu primeiro grito nesse sentido, quando escrevi, num outro sobradinho, da praça do Ferreira, *A Última Encarnação do Fausto*, com que travei, em 1922, no Centenário da Independência e na capital da República, a Batalha da Quimera – primeiro movimento de renovação estética do teatro brasileiro, com a colaboração de Ronald de Carvalho e Villa-Lobos. / Foi aqui, finalmente, que lancei o manifesto do Teatro-Escola, com a fundação da Sociedade Cearense de Cultura Artística. (...) O Teatro-Escola, aprovado e fundado por Getúlio Vargas, foi o passo inicial da campanha oficial que até hoje perdura e agora mesmo se consolida com o Serviço Nacional de Teatro, recém-criado pelo Ministério da Educação.[23]

São dados suficientes para estabelecer laços concretos de Fortaleza com suas mais polêmicas campanhas artísticas e, de quebra, com o mais importante instituto oficial de apoio ao teatro já criado no Brasil. Introduz, dessa maneira, o comentário sobre a atual excursão, revestindo-a de significados históricos:

COMENTÁRIO SOBRE A EXCURSÃO

Nesta jornada ao Norte do Brasil, travo a batalha decisiva de uma reivindicação intelectual que sustento há longos anos; um teatro nacional de cultura – um teatro integrado na mentalidade brasileira e índice da nossa civilização como valor da inteligência. Eis o ideal que ora vos trago convertido numa companhia de artistas de eleição e com um programa rigorosamente de arte. (...) Aqui estou para vos oferecer o Ideal que alimentastes com o amor, a generosidade, o carinho com que me perfilhastes no lar espiritual da vossa luminosa terra, cujos sóis excelsos aqueceram os meus sonhos e deram fibra de bronze às minhas resistências morais contra o suborno, a mediocridade, a injustiça, a injúria e os flagelos da inércia intelectual do Brasil e o medo pânico da inteligência diante dos fantasmas do parasitarismo, do cabotinismo e da rotina. Nesta jornada, onde jogo a carta decisiva do meu destino de artista em meu país, o Ceará representa o signo oculto deste destino.

23. "Carta Aberta", publicada na *Gazeta de Notícias*, em *O Estado* e em *O Povo* (Fortaleza, CE), 30 de agosto de 1938.

A batalha parte 2.p65 226 28/10/2010, 11:22

Lembrando ter sido Fortaleza o refúgio em seus "longos exílios", não deixa de mostrar algum receio quanto à reação do público:

> "Serei ou não *profeta em minha terra*, oh cearenses?" Mas foi calorosa a reação do público e da imprensa. *Deus* abriu a temporada e, conforme *O Estado*, deixou "o espectador enlevado pela pureza da arte e dominado pelo conceito altamente moral (...) o autor-ator e seu conjunto conquistaram ontem verdadeira vitória, soberbo triunfo, pois o sucesso obtido foi, de certo, o maior já registrado no teatro em nossa terra"[24].

O redator de *O Povo* afirma "ter vivido o Teatro José de Alencar, com a estreia da Companhia Renato Vianna, um dos seus maiores dias", e que o conjunto de intérpretes "é um dos melhores que têm visitado a nossa terra". Sublinha a alta qualidade dos cenários, dos figurinos, da luz, do som, para responder à dúvida de Renato: ele "soube ser profeta em sua terra"[25].

A primeira homenagem a Renato em Fortaleza deu-se no Liceu do Ceará e por iniciativa dos estudantes. O salão do Liceu estava repleto de alunos, professores e convidados, quando entraram "Renato Vianna, sua excelentíssima família e os artistas da Companhia, sendo todos recebidos debaixo de estrondosa salva de palmas e indescritíveis aclamações"[26].

O dia 15 de setembro foi marcado por homenagens. A primeira solenidade deu-se às nove horas, na Escola Normal, e constou de um programa com discursos, música instrumental, canto e declamação. Às 11h30, no Palace Hotel, foi a vez do Rotary Club oferecer um almoço em homenagem a Renato. Às 19h30, na Casa Juvenal Galeno, com a presença de figuras de destaque social e do interventor federal Meneses Pimentel, o Centro de Cultura Estudantil fez também sua homenagem ao dramaturgo.

Não passava um dia, ao longo da temporada, sem que nas colunas de um ou outro jornal aparecessem crônicas laudatórias, beirando às vezes a histeria de devotos, louvando os méritos do artista com palavras incandescentes. O cronista podia navegar através de paroxismos, como Carlos Cavalcanti:

> Renato Vianna é um louco. Ante o seu poder criador, sentindo as suas estranhas concepções, vejo-o crescer, transbordar de si e do normal, para se transformar num monstro luminoso, desses excelsos paranoicos que têm deslumbrado o mundo e passado incompreendidos. Seu teatro é cerebral, transcendente. É talvez um prematuro galanteio à mentalidade nacional dos nossos dias. Ele avançou esse ébrio espiritual, e subiu, e de cima se tortura na ânsia fantástica de guindar a humanidade ao nível mental em que seu coração sangra e sofre.[27]

No palco do Teatro José de Alencar, ao longo dos 34 dias que durou a temporada, peças eram apresentadas à tarde e à noite, sendo o tema do momento das conversas na cidade. Este se tornou o mais delirante período dos tantos que Renato passara em Fortaleza. Embarcou com a companhia no "Itanagé", a 5 de outubro, rumo ao Recife, com a sensação de um dever cumprido.

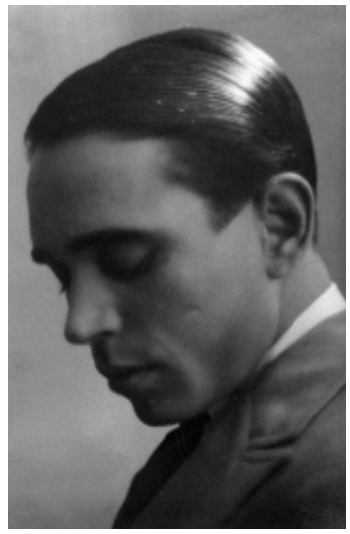
10

Voltando ao Teatro Santa Isabel, onde sete meses antes iniciara as "missões dramáticas", Renato tinha a intenção de homenagear o amigo Samuel Campello com a apresentação de *S.O.S.*. Apresentara o espetáculo em Belém e Fortaleza com expressivo êxito. Notícias do sucesso chegavam ao Recife e

24. Não assinado, "Renato Vianna e Seu Teatro". *O Estado* (Fortaleza, CE), 31 de agosto de 1938.
25. Não assinado, "Companhia Renato Vianna". *O Povo* (Fortaleza, CE), 31 de agosto de 1938.
26. Não assinado, "Renato Vianna e Seu Teatro no Liceu do Ceará". *O Estado* (Fortaleza, CE), 4 de setembro de 1938.
27. Carlos Cavalcanti, "O Homem Teimoso do Coração de Vidro". *O Povo* (Fortaleza, CE), 16 de setembro 1938.

A batalha parte 2.p65 227 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU



FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Esquerda, Rodolfo Mayer e, à direita, Eurico Silva

emocionavam Campello: era sua peça encenada pelo seu ídolo. Mas a boa intenção de Renato resultou, surpreendentemente, num golpe fatal ao criador do Gente Nossa.

Obrigatoriamente o texto devia, em cada estado, ser submetido à censura, então de responsabilidade da polícia. Fora liberado no Pará e no Ceará, mas a polícia de Pernambuco o proibiu. Isso se explica, segundo Joel Pontes, porque desde a decretação do Estado Novo Samuel Campello vinha sofrendo perseguições políticas:

> A campanha que sofreu nos últimos meses de vida está, em parte mínima, nos jornais; mas não se trata de crítica, e sim de sabujices disfarçadas. Certos senhores desejavam mostrar zelo, oferecendo uma cabeça de João a Salomé, que era a política dominante. Nos ambientes do governo, até nos bastidores do Santa Isabel, estavam à espreita. Foi quando Renato Vianna pediu autorização à polícia para encenar no Recife *S.O.S.*, de Samuel Campello, que havia estreado sem problemas em Fortaleza (*sic, a estreia deu-se em Belém*). O autor já não era o mesmo de sempre, manso, modesto, bem-humorado. Na sessão fúnebre da Academia Pernambucana, o médico Valdemar de Oliveira disse que se tornara um neurastênico, no sentido clínico do vocábulo. Pois foi num homem assim que o policial da censura assestou o golpe final, proibindo a peça por achá-la portadora de ideias comunistas. O ato logo se divulgou no Recife, com um caráter de execração, ficando o escritor entre a humilhação de mutilar sua obra a gosto da polícia ou arquivá-la, não se podia prever até quando (aliás, continua impublicada em todos os sentidos), e, em qualquer caso, sem chance de defesa, sequer de apelação.[28]

O golpe desferido pela censura atingiu também Renato Vianna. Pelo menos moralmente. Foi para ele que Samuel Campello escrevera *S.O.S.* O próprio Campello o revelou a um jornal, antes da volta da companhia ao Recife, evidenciando ansiedade por ver a peça no palco:

> (...) como lhe conversasse sobre *S.O.S.* obrigou-me a escreve-la. Obrigou-me, posso dizer. (...) Tive de corresponder à insistência, escrevendo aqui durante a temporada a minha nova peça, mas escrevendo sem ânimo, terminando um ato e só começando o outro depois que Renato lia e me incentivava a prosseguir. (...) Devo, pois, ter escrito *S.O.S.* ao muito encorajamento de Renato Vianna.[29]

A proibição da peça marcou a temporada. O público continuava prestigiando a companhia. Os jornais elogiavam os espetáculos... Mas Renato sentia a dor do amigo, via-o baqueado, sem entender a arbitrariedade da qual era vítima. Mesmo assim, Campello publicava crônicas enaltecendo o Teatro de Renato Vianna. A 18 de outubro compareceu à reunião da Academia Pernambucana de Letras que elegeu os dez maiores intelectuais brasileiros – Renato entre eles[30] . Organizou-se uma série de palestras, e a primeira delas, sobre Renato Vianna, foi proferida por Samuel Campello, dia 20. Foi a última homenagem das muitas recebidas por Renato na longa excursão ao Norte. E, certamente, a mais tocante. No dia seguinte a companhia embarcou para o Rio de Janeiro. E Renato nunca mais encontrou Samuel Campello. O criador do Gente Nossa morreu menos de três meses depois, a 10 de janeiro de 1939.

28. *O Teatro Moderno em Pernambuco*, p. 27/28.

29. Não assinado, "A Volta de Renato Vianna ao Santa Isabel". *Diário de Pernambuco* (Recife, PE), 2 de outubro de 1938.

30. A lista soa hoje um tanto estranha: além de Renato, foram considerados "os maiores": Olegário Mariano, Mário de Andrade, Afrânio Peixoto, Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), Rodolfo Garcia, Gilberto Freyre, Oliveira Vianna, Clóvis Bevilacqua e Aluísio de Castro.

A batalha parte 2.p65 228 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Caetana e dona Elita

Ao escrever sobre *Salomé* que, substituindo *S.O.S.*, abriu a segunda e curta temporada no Recife, Valdemar de Oliveira ressaltou:

> A plateia, fria a princípio, se deixou arrebatar, depois, pela segurança da técnica teatral e equilíbrio do desempenho, que esteve à altura da dignidade da arte teatral. Eis o que de fato transpira de um espetáculo – qualquer que seja – dessa companhia: dignidade estética, honestidade artística, escrúpulo e consciência, nos seus máximos limites, do que seja, na realidade, a arte teatral. (...) Há sempre um ar de novidade, uma atmosfera de rigorismo interpretativo, um clima estético, nos desempenhos que Renato Vianna nos oferece. Qualquer coisa que obriga o público a tomar a sério a representação e a sintonizar, unanimemente, com a grande alma que tudo aquilo dirige e inspira. A Companhia é um milagre de homogeneidade.[31]

Comentário que nos fornece uma ideia do nível artístico a que tinha chegado o teatro de Renato Vianna. Certamente não se tratava apenas de espetáculos artesanalmente bem-acabados, embora também isso: quando Valdemar de Oliveira fala de "um ar de novidade", do "rigorismo interpretativo", de "um clima estético", está se referindo a alguma coisa mais. E essa coisa partia do processo de trabalho de Renato Vianna, baseado na crença de que o espetáculo como um todo devia corresponder a um pensamento estético. Era, portanto, a visão moderna da encenação teatral que provocava a "integração absoluta" de tudo "na obra de arte".

As "missões dramáticas" provaram os benefícios da disciplina da equipe e do trabalho constante para a permanente vitalidade do espetáculo. Na excursão de oito meses, realizaram-se mais de 250 representações. O importante, porém, é que esse número expressivo foi alcançado sem prejuízo da qualidade. Já no fim dessa maratona, atestou Valdemar de Oliveira a integridade dos espetáculos e a "honestidade artística dos processos de Renato Vianna na objetivação do seu grande sonho de reabilitação do teatro nacional"[32] .

31. Valdemar de Oliveira, coluna "A Propósito...". *Jornal do Commercio* (Recife, PE), 8 de outubro de 1938.
32. Valdemar de Oliveira, coluna "A Propósito...". *Jornal do Commercio* (Recife, PE), 14 de outubro de 1938.

A batalha parte 2.p65 229 28/10/2010, 11:22

A virada: eclodem os movimentos renovadores

1

Renato Vianna retornava ao Rio de Janeiro, depois da triunfante excursão, quando estreava no Teatro João Caetano um grupo destinado a impulsionar a modernização cênica: o Teatro do Estudante do Brasil.

Organizado por Paschoal Carlos Magno, o Teatro do Estudante surgia a 28 de outubro de 1938, com a montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Itália Fausta.

A história do Teatro do Estudante, interpretada por críticos modernos, vem temperada da ideologia dominante nos anos 1940: a da "internacionalização das artes", cujo propósito era "fazer aqui tão bem quanto se faz lá fora". Para Gustavo Doria, o período entre 1933 e 1937, quando Paschoal Carlos Magno esteve em cargo diplomático em Manchester, Inglaterra, lhe teria aberto os olhos para o "novo teatro":

> Teria ele, então, visto e aplaudido o teatro na Europa e impressionara-se, sobretudo, com o clima da qualidade que por aqui só aparecia em realizações esporádicas. O teatro inglês, particularmente, o fascina. Volta cheio de projetos e, conhecedor profundo da realidade brasileira e de seus problemas de cultura, compreende que difícil seria renovar a mentalidade dominante em nosso teatro com os elementos que nele atuavam. Era preciso criar uma nova mentalidade e para isso precisaria de material humano que estivesse imbuído dos mesmos propósitos. Era preciso, sobretudo, oferecer às nossas plateias, uma colaboração realmente nova e isenta de hábitos e da rotina. Nada melhor do que o jovem inexperiente para trabalhar nesse sentido.[1]

Ver teatro lá fora sempre foi e será importante, não há dúvida. Mas, Gustavo Doria fala de Paschoal trazendo "lá de fora" uma luta que há muito se travava "aqui dentro". Ora, "a mentalidade dominante em nosso teatro com os elementos que nele atuavam" era a bandeira de combate levantada por Renato Vianna há quase duas décadas. E, desde o início, Paschoal foi solidário com Renato em sua luta para "criar uma nova mentalidade". Quanto a "trabalhar nesse sentido" com jovens inexperientes, foi proposta da Colmeia, da Caverna Mágica e do Teatro de Brinquedo e até do Teatro da Experiência.

1. *Moderno Teatro Brasileiro,* p. 47.

BATALHA DA QUIMERA
SEBASTIÃO MILARÉ

A batalha parte 2.p65 231 28/10/2010, 11:22

Nenhuma novidade, portanto. Observara Renato Vianna ser impossível realizar teatro sem o concurso dos profissionais, e de igual maneira pensava Paschoal – o que se constata numa entrevista concedida por ele ao *Jornal dos Theatros* logo após a criação do grupo, quando se pensava ainda em montar espetáculos com peças em um ato:

> Cada espetáculo, que é composto de três peças de um ato, terá numa delas o prestígio de um ator ou de uma atriz, especialmente convidados. É sempre bom para um ator sua integração à sociedade, (*de*) que é um elemento útil e nobre (os países se apresentam pelo teatro que representam...). E também é muito útil para os amadores esse contato com gente acostumada a todos os segredos do palco, torna-os mais naturais, aprimora-lhes a dicção e aprendem, nesse convívio, a conhecer de perto nossos artistas.[2]

Ao voltar de Manchester, Paschoal fez uma conferência sobre o movimento de teatro universitário inglês. Mas não era seu propósito instituir aqui movimento semelhante ao da Inglaterra. Aquele movimento sugeriu-lhe, quando muito, a ideia de formar um grupo de teatro na Casa do Estudante do Brasil, como ele viria a esclarecer:

> Faço questão de ressaltar que nunca pretendi que o movimento se chamasse "teatro universitário" (...) O erro dos teatros universitários que vieram depois é que nenhum deles era realmente de universitários (...) Teatro do Estudante era para mim alguma coisa que abrangia estudantes de escolas superiores, secundárias, técnicas, normais e aceitava qualquer pessoa que quisesse fazer teatro e fosse menor de trinta anos. Eram todos estudantes... de teatro.[3]

A ideia de "teatro universitário", todavia, rendeu frutos. Já em 1938, universitários do Recife reuniram-se a homens de teatro da cidade com o objetivo de criar o Teatro Universitário de Pernambuco. Convidado a dirigir o grupo, Samuel Campello declinou, não só por suas múltiplas ocupações o impedirem, mas por entender que "o controle dessa iniciativa deve permanecer nas próprias mãos dos acadêmicos"[4]. O grupo não se constituiu, mas a ideia estava plantada e por fim, em 1945, sob liderança de Hermilo Borba Filho (ex-ponto do Grupo Gente Nossa e ator do Amadores de Pernambuco), fundou-se o Teatro do Estudante de Pernambuco, do qual saíram grandes dramaturgos nordestinos, a começar por Ariano Suassuna.

Também em São Paulo a ideia triunfaria. Já em 1939, Georges Raeders tentou fundar um Teatro Universitário, montando com alunos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras *Noite de Reis*. Depois, em 1943, com o apoio do reitor Oscar Americano, da Universidade de São Paulo, Décio de Almeida Prado criou o Grupo Universitário de Teatro, com a proposta de encenar peças escritas originalmente em português.

Nas vizinhanças do Teatro do Estudante nasceu o Teatro Universitário, do Rio de Janeiro, liderado por Jerusa Camões, que teve grande importância no sentido da formação da "nova mentalidade teatral", e no qual se iniciaram intérpretes como Wanda Lacerda, Natália Timberg, Sérgio Cardoso, Sérgio Brito, Fernando Torres.

Como observou Paschoal Carlos Magno, esses grupos não se constituíam só de universitários, mas estabeleceram imprescindíveis pontes entre o teatro e a universidade, criando uma situação nova, um novo contexto para a evolução da cultura dramática entre nós.

Seguramente foi essa a substancial contribuição do Teatro do Estudante do Brasil: carreou para o teatro a juventude

2. *Dionysos* nº 23, p. 135. A entrevista foi publicada originalmente no *Jornal dos Teatros* (RJ), a 3 de junho de 1938.
3. Paschoal Carlos Magno, "O Teatro do Estudante". *Dionysos* nº 23, p. 4.
4. Cf. matéria publicada em Recife a 5 de abril de 1938. Recorte no Arquivo Renato Vianna, danificado por umidade, não é possível identificar o nome do jornal.

A batalha parte 2.p65 232 28/10/2010, 11:22

– universitária ou não – rompendo com arraigados preconceitos que tradicionalmente impediam o livre acesso do jovem à carreira de ator. Abriu espaço para uma nova geração de intérpretes, nos anos 1940, que tomaria a liderança na década seguinte. E ao aproximar o teatro da universidade, estabeleceu novos paradigmas para o exercício da crítica. Estavam mais relacionados, esses paradigmas, à crítica literária do que à crítica teatral. Mas, de qualquer modo, foram fundamentais para a edificação de uma cultura dramática verdadeiramente moderna.

Tudo isso, no entanto, foi acontecendo ao longo da década de 1940, não ocorreu imediatamente após a estreia do Teatro do Estudante. O que ele fez foi impulsionar uma tendência, que a própria sociedade já permitia e até solicitava.

2

Uma influência particularmente inglesa diz respeito à escolha do texto de Shakespeare. Os grupos universitários ingleses, tinham naturalmente repertório shakespeareano. Se Paschoal tivesse servido na França, talvez escolhesse Corneille, Racine ou Molière. E, nesse caso, certamente agradaria ainda mais aos intelectuais da terra, que continuavam muito ligados à cultura francesa. Mas, a escolha foi um sucesso e a senha de admissão do Teatro do Estudante à consideração da elite intelectual era "William Shakespeare".

O sucesso dessa escolha ecoava entre as paredes da Academia Brasileira de Letras num voto de louvor proclamado por Roquette-Pinto, destacando que "a joia do grande Will foi modesta, mas honestamente apresentada ao público". E, além da intimidade com o bardo inglês, que o autorizava a chamá-lo Will, Roquette-Pinto foi bem específico na razão do entusiasmo:

> ...Onde, como, quando? – pôde o povo do Brasil, antes dela, tomar conhecimento direto, em língua nacional, da obra eterna de que tanto se fala? No Instituto de Educação, nos colégios, até mesmo nas universidades, em cursos de literatura, os alunos estudiosos ouvem os mestres e quedam-se pesarosos, sonhando o dia em que hão de assistir comédias de Molière, tragédias de Racine e Corneille, dramas de Ibsen e D'Annunzio. E o dia não chega nunca... Não chegou nunca para os rapazes da minha geração nem para os das outras.[5]

Will seria o preparador para um salto até Molière, Racine e Corneille. Mas para o secretário-geral da Academia, Austregésilo de Athayde, Will é mais do que suficiente:

> Sei que Romeu revelará toda a sua galanteria, toda a profundeza do seu amor romântico diante da pálida Julieta. "He was not born to shame. Upon his brow shame is ashamed to sit". Outra vez aos nossos olhos e aos nossos ouvidos as palavras e as cenas do incomparável amor. / Esses estudantes vão pôr-nos em contato com um momento da eternidade shakespeareana. Desfilarão diante de nós figuras de um criador que na sua fecundidade só foi excedido pelo próprio Deus. É um cortejo de grandezas: Romeu, Julieta, Mercutio, Frei Lorenzo, cada qual levando consigo a sua flâmula inextinguível.[6]

A questão teatral ficava em plano secundário. Interessava a literatura. E esse ponto de vista balizaria a nossa primitiva crítica moderna, para a qual o fenômeno cênico teria importância na medida da fidelidade ao poeta, mas não exatamente como linguagem autônoma.

Em termos da *mise en scène*, ao que tudo indica, o espetáculo de estreia do Teatro do Estudante nada apresentava de extraordinário e pouco de "novo", embora Paschoal, mais tarde, para realçar a importância histórica do empreendimento, atribuiu-lhe primazias indevidas. Como "ter acabado com o anacronismo do *ponto*" – o que não é verdade.

5. *Dionysos* nº 23, p. 135. A notícia da reunião da Academia, com o discurso de Roquette-Pinto, foi transcrita do *Jornal do Commércio* (RJ), 12 de novembro de 1938.
6. Austregésilo de Athayde, "Romeu e Julieta". *Dionysos* nº 23, p. 192. Publicado originalmente no *Diário da Noite* (RJ), 25 de outubro de 1938.

A batalha parte 2.p65 233 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / FOTO CARLOS

Luiza Barreto Leite

Aliás, não se sabe ao certo quando o *ponto* (aquela voz sussurrante, mas nem sempre inaudível na plateia, que "soprava" o texto) foi expulso da sua caixinha estrategicamente colocada no proscênio. Assegura Maria Jacintha que foi Dulcina de Moraes a primeira a dispensá-lo. Outros dizem que foram Os Comediantes. Paschoal reivindica para o Teatro do Estudante a façanha. Mas o fato é que o *ponto* permaneceu na caixinha de quase todos os teatros até o fim da década de 1940. Mesmo os primeiros espetáculos do TBC, na fase amadora, contavam com o *ponto*.

Outro pioneirismo do Teatro do Estudante reivindicado por Paschoal Carlos Magno "foi impor a língua 'brasileira' no nosso palco", enquanto que o ator nacional da época "falava português com um terrível sotaque lusitano".

É e não é legítima a afirmação. Já vimos que impor nos nossos palcos o português falado no Brasil foi batalha iniciada em 1921, no Trianon. O problema é que o sotaque lusitano estava arraigado na tradição teatral do país. Mesmo o número de atores nativos superando o de portugueses, a tradição teimava em se manter. A plateia, de tão habituada, nem se dava conta. Mas o fato é que, nos anos 1930, o sotaque era residual, apenas de acento, não se falava exatamente o "lusitano". Alguns atores (como Procópio Ferreira) exageravam no "acento"; outros (como Dulcina de Moraes) apresentavam traços mais atenuados. Havia clara transição, no meio profissional, para a língua corrente contra o sotaque lusitano que, no entanto, continuava dando o "tom", na lógica de que falar em cena não é como falar na rua. Já os atores do Teatro do Estudante, por serem amadores e sem a contaminação do meio profissional, não se preocuparam com o dito "tom": expressavam-se no palco como na rua. E isso foi uma revelação: a prosódia brasileira funcionava no palco.

3

No mesmo ano, 1938, organizava-se na Associação de Artistas Brasileiros – AAB – um novo grupo, chamado Os Independentes, pelo empenho de Celso Kelly, diretor da AAB, em criar um conjunto teatral na entidade. Dirigiam o grupo Sadi Cabral e Mafra Filho, figurando na equipe fundadora a atriz Luiza Barreto Leite.

Os Independentes apresentaram espetáculo composto de peças em um ato, com textos de Marcelino Mesquita, Júlio Dantas e Oscar Wilde. A boa repercussão do trabalho animou os diretores da AAB a manter o grupo. Saíram Mafra Filho e Sadi

A batalha parte 2.p65 234 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC

Paulo Porto e Sônia Oiticica em *Romeu e Julieta,*
no Teatro do Estudante do Brasil, em 1938

Cabral, por questões profissionais, e entraram aqueles que, mudando o nome do grupo para Os Comediantes, o levariam ao primeiro plano na história do nosso teatro: o cenógrafo e artista plástico Tomás Santa Rosa, Brutus Pedreira, ex-integrante do Teatro de Brinquedo, Agostinho Olavo e Gustavo Doria.

Afirma Luiza Barreto Leite que se deu uma "invasão de bárbaros" nos redutos elegantes da AAB. Conta a atriz que o grupo...

> ...nasceu em 1938, na Associação dos Artistas Brasileiros, então refúgio de artistas de todas as artes, de poetas e escritores de todos os estilos, que, apoiados por gente da sociedade, do jornalismo e da política, de todas as tendências, conservavam a tradição *belle époque* de paz e amor entre todas as escolas. Entre sorrisos, beijos e festas, os novos iam se infiltrando sem que ninguém percebesse. Já há muito passara a ebulição da Semana de Arte Moderna e ninguém queria saber "quem era quem", com a condição de não agredir nem ser agredido.[7]

Apesar do apoio da AAB, o início foi problemático e só conseguiram viabilizar suas primeiras produções graças às subvenções que lhes destinou Capanema, via SNT. O grupo estreou no Teatro Ginástico, a 15 de janeiro de 1940, com a peça de Pirandello *A Verdade de Cada Um* (*Così è... se vi pare*). Ano seguinte, o encontro de Os Comediantes com o polonês Ziembinski produziu um casamento histórico, que beneficiaria todo o teatro brasileiro.

Porém, no momento em que Os Comediantes apareciam, no final dos anos 1930, o problema da renovação cênica já ganhava vulto também no teatro profissional. No *Anuário da Casa dos Artistas – 1939* há dois pronunciamentos de veteranos preocupados com recursos técnicos propiciadores de uma nova estética. Um assinado por Eduardo Victorino e outro por Ângelo Lazary.

> O ensaiador da companhia de declamação deve ser um inovador – um apóstolo com o desejo ardente e incessante de estudar todas as modernas correntes de estética teatral, para realizar a verdade cênica (...) deve acompanhar os progressos da arte cenográfica, da ciência de iluminar os teatros, da mecânica e da história do vestuário, de tudo, enfim, necessário para compor o encenamento (*sic, por a encenação*) das peças e poder, depois de orientar a interpretação dos atores, apresentar ao público um todo luminoso e perfeito.[8]

Em "O Problema do Teatro no Brasil", o velho ensaiador Eduardo Victorino discorre com admirável propriedade sobre as transformações que se anunciam. Embora tenha dificuldade com a terminologia moderna (de resto, ainda não formulada por aqui), revela noções precisas das novas funções. Usa, por exemplo, o título "ensaiador", mas o define em termos de "encenador":

7. Luiza Barreto Leite, "A Fase Heroica". *Dionysos* nº 22, p. 40.
8. Eduardo Victorino, "O Problema do Teatro no Brasil". *Anuário da Casa dos Artistas – 1939,* p. s/n.

A batalha parte 2.p65 235 28/10/2010, 11:22

Entende ser "preciso achar na vida moderna os meios para a existência de um teatro de arte, viver com o seu tempo e pensar e falar em conformidade com as ideias de hoje". Mas vê graves impedimentos à evolução estética:

> Com o sistema de iluminação dos nossos teatros todas as tentativas de renovação, são frustradas. As cenas ao ar livre, representadas por um pano de fundo e diversos rompimentos, quando recebem a claridade do sol, só com a luz das gambiarras ou com refletores, mancham por igual todos os planos ou fazem sombras que tiram toda a ilusão. / O emprego da cenografia, como se usa hoje, não é mais admissível. / Segundo os princípios de agora, uma paisagem pintada num pano, não vive com a vida do autor, e é um quadro inerte. / As cores berram, mas não exprimem a vida. Tanto mais que a luz as imobiliza e lhes tira a ideia de movimento. (...) Portanto, a luz é a principal causadora da inverdade da cenografia em uso nos nossos teatros.
>
> Outros processos de distribuição de luz surgiram. O mais infeliz, porém, é o usado entre nós: grandes refletores colocados nas gambiarras projetam uma luz concêntrica e prejudicial, pela falta de fusão e homogeneidade, como se faz mister para uma acertada iluminação. Tal processo nunca poderá dar boa "caldeação" cromática, sentindo-se sempre a luz "manchar" o cenário, prejudicando o efeito colimado.[9]

O cenógrafo Ângelo Lazary abordou o "Problema da Luz na Cenografia", afirmando que "a luz consequente de uma iluminação mal distribuída é capaz de transformar uma obra de arte num monstrengo". Fala da iluminação ideal, que propicia a valorização plástica de cenografia, e conclui:

Em termos da renovação efetiva, os avanços tinham sido mínimos e o panorama teatral estava ainda baseado no *boulevard*, na cata ao riso fácil, na garra dos atores e no improviso. Mas ampliou-se a consciência renovadora e o ambiente necessário à virada estava criado.

A "consciência renovadora" que se processava no meio teatral correspondia a uma nova realidade cultural e ética da sociedade, determinada pelo crescimento da classe média urbana, pela consolidação de uma nova elite, pelo incremento dos meios de comunicação de massa (o rádio popularizou-se definitivamente e já entrava na sua época dourada), pelo aumento de estabelecimentos de ensino, pela constituição de um ambiente universitário – fatores que mudavam a face da sociedade e incidiam na formação da "nova mentalidade teatral".

4

A gestão do ministro Gustavo Capanema à frente da Cultura foi decisiva para a virada que se anunciou no final dos anos 1930. Apesar disso, fica evidente para quem estuda a evolução do teatro brasileiro a omissão, nos ensaios historiográficos, da ação positiva do ministro Capanema no processo de modernização teatral. Deve-se isso, provavelmente, ao fato de que críticos e historiadores modernos ou pertenciam à elite que guerreava Getúlio ou a essa elite, de uma ou de outra maneira, estavam vinculados. A oposição operou no sentido de fechar no esquecimento a ação ativa e importante do governo Getúlio Vargas, através de Gustavo Capanema, no fortalecimento das tendências modernizadoras da cultura brasileira.

A ojeriza da elite paulista a Getúlio Vargas, por exemplo, nasceu já nos primeiros tempos, logo após a Revolução de 30. A permanência do Teatro-Escola em São Paulo, em 1935, ensejou uma demonstração eloquente dessa ojeriza, que se manifestava no sentido de negar qualquer mérito da administração. Foi no *Correio Paulistano*, um dos redutos dos liberais paulistas, que se deu tal demonstração. Numa entrevista com Rena-

9. Ângelo Lazary, "O Problema da Luz na Cenografia". *Anuário da Casa dos Artistas – 1939,* p. s/n.

A batalha parte 2.p65 236 28/10/2010, 11:22

to Vianna, o jornalista perguntou-lhe sobre o apoio do governo ao projeto. Com toda a confusão armada no Rio de Janeiro contra o Teatro-Escola, com a interdição da sede e, depois, com a interrupção da temporada, certamente o jornalista esperava algum desabafo de Renato contra o governo. Frustrou-se: Renato declarou sua gratidão a Getúlio, Capanema e Pedro Ernesto, que possibilitaram a concretização do Teatro-Escola. A entrevista foi corretamente publicada. Mas, no dia seguinte, foi publicado um editorial, sob título "A Gratidão de Renato Vianna":

Do seio da elite paulista, com seu poder econômico e político, emergiria, nos anos 1940, a nova intelectualidade, destinada a dar forma e conteúdo às expressões modernas brasileiras, criando certa hegemonia sobre o pensamento nacional. Isso se manifestaria no teatro, de maneira radical, a partir de 1948, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. Dessa mesma fonte se irradiaria, tempo afora, a ojeriza a Getúlio e a tudo que a ele estivesse relacionado.

O apoio de Getúlio ao teatro, no entanto, foi substantivo, concreto e decisivo para a evolução da cultura dramática no país, sendo o Ministério da Educação e Saúde, na gestão de Capanema, o órgão encarregado de institucionalizar esse apoio.

Entre 1936 e 1937, a Comissão de Teatro Nacional promoveu estudos no sentido de encontrar meios eficazes para o desenvolvimento da arte, tanto no que diz respeito à prática cênica quanto em termos da dramaturgia e da ensaística.

O pouco interesse pela ensaística e historiografia teatral ficou patente no concurso de uma "história do teatro brasileiro" promovido pela comissão: apenas Lafayette Silva se inscreveu, com o pseudônimo "Dag", apresentando alentado volume. A comissão julgadora, formada por Francisco Mignone, Sérgio Buarque de Hollanda e Benjamin Lima, decidiu conceder-lhe o segundo prêmio, já que foi ele, "num país de quarenta milhões de habitantes, a única pessoa que se abalançou a essa competição". Aconselhava-o, todavia, a que procedesse "uma revisão inteira do seu trabalho, mediante a qual o mesmo adquira mais precisão nos dados, mais ordem e método no desenvolvimento, mais apuro no estilo"[11]. De qualquer modo, o Serviço Nacional de Teatro publicou o livro de Lafayette Silva em 1938.

Encontra-se aí o estímulo oficial a que se desenvolvesse a ensaística sobre assuntos dramáticos, numa época em que nada, ou quase nada, se produzia na área. No SNT prosseguiria esse estímulo, trazendo muitos benefícios à cultura teatral brasileira.

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / FOTO JOSÉ

Mafra Filho

Renato Vianna, grande batalhador em prol do soerguimento do Teatro Nacional, é um homem que cultiva a gratidão. É positivamente um sentimento raro, mas que também pode causar perturbações visuais. / Renato, em entrevista que nos concedeu, mostra-se enternecido com os favores que recebeu dos senhores Getúlio, Capanema e Pedro Ernesto. / Não sei ao certo de que natureza foram tais favores, mas, os fatos em plena evidência, demonstram não terem sido eles de natureza prática em benefício do Teatro Nacional e, nem mesmo, garantidores do Teatro-Escola, do senhor Renato Vianna. / Num governo prenhe de loucuras financeiras, absolutamente insensível à delirante avolumação deficitária dos orçamentos, nada menos expressivo do que fornecer algumas dezenas de contos a um abnegado do teatro como Renato Vianna. / E daí? (...) Os favores que Renato recebeu, embandeirando a alma das ledices da gratidão, nada representam em benefício do nosso teatro ou da obra ideada pelo criador do Teatro-Escola. Aliás, o gesto do grande escritor teatral apenas demonstra a boa formação do seu caráter. Mas o teatro brasileiro nada absolutamente deve à trempe Getúlio-Capanema-Ernesto.[10]

10. M. N., "A Gratidão de Renato Vianna". *Correio Paulistano* (SP), 20 de julho de 1935.
11. *O Governo e o Teatro,* p. 19.

A batalha parte 2.p65 237 28/10/2010, 11:22

A "Temporada Nacional de 1937", cujo edital teve por vencedores a Companhia de Arte Dramática, dirigida por Álvaro Moreyra, a Companhia Dramática de Álvaro Pires e a Companhia Jayme Costa, foi outro balão de ensaio. Não se tratava apenas de subvencionar companhias, mas de estimular, efetivamente, a renovação. O que se comprova no fato de o ministro ter autorizado o SNT a conceder verbas especiais a equipes que apresentassem propostas de renovação.

O Teatro do Estudante foi beneficiado por essas verbas (sendo a primeira concedida por interferência pessoal do presidente Getúlio Vargas[12]), assim como Os Comediantes.

Gustavo Doria, referindo-se à segunda apresentação de Os Comediantes, afirma que "a iniciativa contava com o patrocínio direto do Ministro da Educação"[13]. Mais adiante, no mesmo artigo, fala da Temporada de Arte de Dulcina de Moraes, salientando: "Gustavo Capanema (...) não se negou a patrocinar tais espetáculos, como patrocinara e subvencionara os espetáculos de Os Comediantes". E Carlos Perry diz que ingressou "n'Os Comediantes, a convite de Gustavo Doria, com a incumbência de gerir a verba que seria entregue ao grupo pelo Ministério da Educação e Cultura" (*sic*, por Saúde) e que "essa verba, à época bastante significativa, era de 360 contos de réis". Informa ainda Carlos Perry que a coisa se complicou depois de 1945, "pois as verbas destinadas ao grupo não saíram". Esclarece: "A figura responsável por todos os movimentos modernos, patrocinados pelo Ministério da Educação e Cultura, Gustavo Capanema, não mais era ministro. E a burocracia (ou 'burrocracia') impediu a realização da temporada".

O propósito cultural, e não de propaganda política de Gustavo Capanema, aparece cristalino no ofício do ministro, dirigido ao presidente Getúlio Vargas, com seu parecer sobre o "plano de propaganda do Estado Novo através do teatro", apresentado por Procópio Ferreira.

O ator, em um projeto enviado ao presidente, fez críticas às iniciativas oficiais que, do seu ponto de vista, têm fracassado lamentavelmente, e propõe "organizar um repertório de caráter político, constituído de peças que exaltem os benefícios da nova Constituição e critiquem os erros e defeitos do regime passado". As peças seriam originais ou adaptadas, de escritores de todas as tendências, sendo algumas apresentadas "como de autoria de soldados e operários, para maior afirmação do espírito democrático do Estado Novo". Colocando em dúvida a eficácia desse estratagema e de que "semelhante gênero de literatura teatral penetre o caminho da sensibilidade popular",

12. Cf. Paschoal Carlos Magno ver *Dionysos* nº 23, p. 5.
13. *Dionysos* nº 22, p. 13. As citações seguintes procedem da mesma fonte.

A batalha parte 2.p65 238 28/10/2010, 11:22

o ministro expressa sua perplexidade ante a crença do ator de que, "para a conquista de um público isento de malícia literária, como é o de operários e soldados, seja necessário lançar mão de um artifício equívoco, tal o de atribuir a autoria de trabalhos de arte dramática a modestos elementos dessas classes". E expõe ao presidente a sua visão sobre a natureza política do teatro:

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / FOTO JOSÉ

Paulo Porto e Sónia Oiticica em *Romeu e Julieta*

> Faz ver ao presidente que a aproximação do Estado Novo com o teatro só pode ser proveitosa com a política já colocada em prática. Essa política está vinculada ao "órgão que sistematizará atividades e iniciativas: o Serviço Nacional de Teatro":
>
> Esse serviço poderá fazer o que não conseguiu ainda a boa vontade individual deste ou daquele defensor do teatro nacional. E, como órgão do Estado Novo, não lhe será indiferente o aspecto social e político do problema do teatro. Buscará interessar atores, autores e público. Fazer obra de educação moral e de cultura. Sem o cunho exclusivista de uma propaganda que ou fatiga ou não interessa ou produz efeito contrário ao desejado.
>
> Na verdade, o teatro como espelho da humanidade reflete todas as tendências e nenhuma preocupação de ordem individual ou coletiva, pública ou privada, lhe é indiferente. Mas, convém precisar este ponto, ele não é, em si, uma arma política. Ele absorve a tendência política e no-la restitui transformada em substância dramática. Não é, porém, veículo de matéria política. O público não o quer como tal e considera tedioso o teatro que, abrindo mão da sua essência artística e por isso mesmo gratuita, se dispusesse a preencher a função de que se incumbem tantos e tão eficazes instrumentos modernos de persuasão e divulgação, como a gravura, o jornal, o filme, o rádio.[14]

5

A virada para a definitiva modernização da cena brasileira que se anunciava no final dos anos 1930, como vimos, fora preparado desde o início dos anos 1920. Foi se criando uma consciência renovadora e, das várias tentativas no sentido da atualização cênica, elementos residuais permaneciam no *self* cultural. A isso juntou-se a vontade política do governo Getúlio Vargas em face da cultura artística brasileira. A modernização cênica constituía um fenômeno "natural", que apenas ratificava o teatro como catalisador das ocorrências socioculturais. Mas dependia de artistas sintonizados com tais ocorrências no que elas traziam de novo para a cultura.

Não há dúvidas de que o primeiro, o mais persistente e batalhador desses artistas, foi Renato Vianna. Ele trouxe do início da década de 1920 a mesma vontade de modernizar e nacionalizar a expressão artística que marcou o nosso modernismo. Assim, não se lhe pode negar o crédito de pioneiro no processo de modernização do nosso teatro. Muito dessa "nova consciência", que se alastrava não só entre os que emergiam no amadorismo, como entre veteranos profissionais do palco, procedia das incansáveis pregações de Renato Vianna. O fato é que, no final dos anos 1930, tinha início a virada. E Renato prosseguiria seu caminho de guerreiro dessa causa, da qual, todavia, seria afastado na memória oficial.

14. Ofício de 24 de novembro de 1938, p. 5. Arquivo Capanema. CPDOC/FGV.

A batalha parte 2.p65 239 28/10/2010, 11:22

Margarida Gauthier e Getúlio Vargas

1

A temporada de 1939, no Rio de Janeiro, foi a mais agitada da década. Companhias ocupavam todas as casas de espetáculos e muitas não podiam se apresentar, por falta de teatro.

Ocupando o Teatro Ginástico, por concessão do SNT, Renato Vianna reorganizava a companhia com o objetivo de prosseguir as "missões dramáticas", indo desta vez para os estados do Sul. A ótima equipe que o acompanhara ano anterior sofreu baixas nos meses de inatividade da empresa. Mas, em fevereiro, estava recomposta. Os veteranos Teixeira Pinto, Cândido Nazareth e Jorge Diniz figuravam ao lado de caras novas, como Cirene Tostes e Paulo Gracindo. Também Oswaldo Sampaio voltava como *régisseur*. Colocou-se em ensaios nova peça de Renato, *Getúlio*, que amigos o aconselhavam engavetar, considerando comprometedora sua postura em defesa do ditador e do Estado Novo.

Muitos perguntavam por que Renato não se inscrevia no concurso do SNT para a Temporada Oficial de 1939? Findava o prazo para as inscrições quando, a 11 de março, *O Globo* anunciou: "A notícia sensacional dos nossos meios teatrais foi a declaração de Renato Vianna, feita a vários amigos, de que iria concorrer aos favores do Serviço Nacional de Teatro". Seguia-se uma entrevista em que Renato dizia:

> Ao chegar do Norte, o meu projeto era completar a excursão com uma temporada no Sul, depois do lançamento de *Getúlio* no Municipal. Mas uma série de obstáculos e contratempos interceptou o meu caminho. Vieram as protelações. Com a fadiga dos longos esforços e o abalo das contrariedades, adoeci. E acabei inscrevendo-me no concurso do SNT, solução que representa, no plano das minhas cogitações, um imprevisto absolutamente teatral.[1]

Que se trata de uma desculpa – e bem mal-arranjada – não há dúvida. Resta saber, todavia, por que ele demorou tanto a se inscrever. A resposta está ligada ao cancelamento da es-

1. Não assinado, "Renato Vianna vai concorrer ao SNT". *O Globo* (RJ), 11 de março de 1939.

A batalha parte 2.p65 241 28/10/2010, 11:22

treia de *Getúlio*. A peça é a defesa não exatamente do Estado Novo, mas da Revolução de 30, dos ideais que, do seu ponto de vista, alicerçavam o movimento revolucionário e que Getúlio Vargas representava. Levá-la com patrocínio do Estado poderia parecer coisa encomendada. Preferia, então, não concorrer. As ponderações dos amigos e o crescente clima de hostilidade a Getúlio fizeram-no recuar e cancelar a estreia. Nada o impedia, nesse caso, concorrer à subvenção do SNT. Na entrevista a *O Globo* ele disse exatamente isso. Afirmou que *Getúlio* não figurava no repertório inscrito no SNT porque "poderia parecer uma barretada ao governo e ao prêmio". Queixou-se de que a notícia da montagem da peça levantou um sem-número de rumores maldosos: **1**

O plano político e a maledicência se confundem. Até porque a política serve-se constantemente de campanhas pelo descrédito do adversário. Dizia Renato na entrevista: **2**

Reafirma sua fé na condição intrinsecamente política do teatro e na necessidade de se buscar um "teatro político": **3**

A campanha, pública ou secreta, feita à ação desse educador, visando diminui-lo, só diminuiria, se eficaz, a educação nacional. Villa-Lobos tem sido surpreendente propulsionador da consciência musical e artística brasileira e, além disso, primacialmente, coordenador da nossa sincera, porém incerta e dispersiva, consciência cívica. (...) Esse criador, cuja obra honra de modo brilhante e impressionante os foros culturais do Brasil no estrangeiro, dá a sua pátria o presente inapreciável de sua abnegada atividade educativa, tão mal compreendida por muitos, porém já estimada por numerosos outros que a julgam sem espírito preconcebido e com conhecimento de causa.[3]

AS ENTREVISTAS

1
A nossa degenerescência cívica chegou a tal ponto que ninguém acredita que se possa escrever de graça para o governo ou se sirva abnegadamente uma causa sem proveito, ainda quando se trata de causa nacional. Escrever uma peça com esse título, "Getúlio", equivale a "cavação". O acadêmico Oswaldo Orico, meu confrade e amigo afetuoso, mostrou-se apreensivo quanto à minha reputação intelectual, que lhe parece comprometer-se com a ideia de "Getúlio". E tudo porque o meio não admite um "Getúlio" sincero.[2]

2
Também Jardel Jercolis, infatigável reabilitador do nosso teatro popular, estava certo de que eu recebera cem contos de réis pelo "golpe". Tinham-lhe assegurado a coisa como líquida e certa – e houve até quem me visse, com uma pasta, a receber os "pacotes" num dos guichês do tesouro.

3
Sempre tive horror ao "teatro pelo teatro", por isso fui sempre infenso à industrialização da arte e aos parasitismos literários. A função histórica do teatro é eminentemente política. Foi assim na Antiguidade. Foi assim na Idade Média. Foi assim no Renascimento. E sempre assim até o florescimento das companhias teatrais e dos teatros nacionais.

O cancelamento da estreia de *Getúlio* se dava em função do patrulhamento contra os que ousassem defender o ditador. Villa-Lobos era vítima do patrulhamento. O coral de vinte mil vozes em homenagem a Getúlio, no Estádio do Vasco da Gama (São Januário), custou-lhe surda campanha de descrédito. Consagrado internacionalmente, era no Brasil tratado como farsante. Um artigo de Andrade Muricy protesta contra esse insulto:

2. Idem.
3. *Heitor Villa-Lobos,* p. 43 e 44. Publicado originalmente no *Jornal do Commercio* (RJ), 19 de julho de 1939.

A batalha parte 2.p65 242 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna, José Gonçalves, Oswaldo Sampaio, Jorge Diniz e Paulo Gracindo, nos ensaios de *Margarida Gauthier*, em 1939

Mais do que "mal compreendida", a obra de Villa-Lobos era estigmatizada por questões políticas. Um atestado disso nos dá Guilherme Figueiredo, lembrando que, por causa da homenagem de Villa-Lobos a Getúlio, ele escreveu um artigo contra o compositor , a que deu o título "O Gênio do Bilhar e Outros Gênios Menores...". E justifica o fato afirmando que "o Estado Novo nos envergonhava, repudiávamos quem se aproximasse daquele poder brutal e espúrio"[4].

As pressões do meio fizeram Renato recuar. Mas, *Getúlio* estrearia em Porto Alegre, reduto getulista.

2

Deus abriu a temporada no Ginástico, a 5 de abril. Bem diferente da conturbada estreia, quatro anos antes, desta vez só se levantaram louvores à peça e aos intérpretes. Os elogios transbordavam das colunas teatrais e ao Ginástico chegavam mensagens do Sindicato dos Jornalistas, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, da Casa dos Artistas e até telegrama do próprio presidente da República congratulando Renato Vianna. O ministro do trabalho e o ministro da educação e saúde prestigiaram com suas presenças o espetáculo.

A temporada prosseguiu com *Salomé* e *A Última Conquista*, comprovando o alto nível artístico da companhia. Se algumas restrições se faziam aos textos, havia unanimidade nos encômios destinados à *mise en scène*, à qualidade interpretativa do elenco, cujo processo de trabalho tornava homogêneo, ao fino acabamento dos espetáculos.

4. *Heitor Villa-Lobos,* p. 42.

A batalha parte 2.p65 243 28/10/2010, 11:22

FUNARTE CEDOC – ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Lovis Jouvet

Antes da estreia, Renato fizera um trabalho promocional em torno das duas principais figuras femininas do elenco: Suzana Negri e Maria Caetana. Sobrecarregou-as de uma expectativa pública um tanto perigosa. Mas, ao estrearem, ambas provaram que o diretor não exagerava. Suzana, que já era conhecida da plateia carioca, surpreendia pelo crescimento dramático. Quanto a Maria Caetana, confirmava a fama conquistada nos estados do Norte. Sobre ela escreveu Bandeira Duarte: "Realizou o milagre de vencer a metamorfose da arte, que exige do artista um período de promessas antes do completo sazonamento. O que melhor se pode dizer é que a sua estreia deve ficar marcada como uma das datas maiores no calendário do teatro brasileiro"[5].

Renato Vianna era exaltado na imprensa. Trazia a auréola do guerreiro vitorioso. Algumas farpas apareciam, inevitavelmente. Mas tímidas, sem o espírito destruidor que marcou o discurso dos seus antagonistas no episódio do Teatro-Escola. O jornal *A Tarde*, começava a publicar uma série de entrevistas de Santacruz Lima com intelectuais, que respondiam a uma só pergunta: "O que você pensa do teatro de Renato Vianna?" O poeta Jorge de Lima enalteceu a inteligência de Renato Vianna, dizendo discordar dele em muitos pontos. "Mas não é este o momento de dizer no que discordo, porque apesar de qualquer divergência, admiro o seu talento e o seu esforço"[6]. O poeta Olegário Mariano foi mais efusivo:

> Considero Renato Vianna um dos maiores paladinos do nosso teatro moderno. Raros homens de letras, no Brasil, têm a sua tenacidade, a sua esperança, a sua fé. E o esforço da sua inteligência se torna maior em face do ambiente mal preparado para iniciativas de tal gênero. Admiro-o por isso e não me canso de louvá-lo todas as vezes que posso.[7]

Raymundo Magalhães Júnior dizia ser Renato "um intelectual que não tem transigido com o mau gosto e com a grosseria e com a vulgaridade", realçando o elevado nível artístico da sua Companhia.

Renato Vianna tornou-se um mito. A luta pela renovação teatral; a persistência a despeito de todas as dificuldades; o sacrifício pessoal; a peregrinação por vários estados em inédita missão artística; os espetáculos que impressionavam pela beleza e pelo trabalho "diferente" dos intérpretes faziam-no, finalmente, merecedor de respeito e de admiração. Em torno dele se criava um halo místico.

Mas, no meio teatral surgiam jovens orientados por visão "literária" do texto dramático. E essa geração começava a guerra contra o teatro vigente. A reverência coletiva a Renato livrava-o de ataques diretos dessa juventude que, no entanto, rejeitaria sua produção dramatúrgica. O antagonismo se esboçou com a estreia de *Margarida Gauthier.*

5. Bandeira Duarte, "Deus". *O Globo* (RJ), 19 de julho de 1939.
6. *A Tarde* (RJ), 29 de junho de 1939.
7. *A Tarde* (RJ), 30de junho de 1939.

A batalha parte 2.p65 244 28/10/2010, 11:22

3

Infelizmente não foi possível localizar uma cópia de *Margarida Gauthier*, peça inspirada em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho. Cumpre tentar a aproximação por vias indiretas, por meio de escritos deixados por Renato Vianna sobre a peça e dos comentários publicados na época, em forma de críticas ou de artigos.

Mas, por que Renato Vianna reescreveu o famoso melodrama de Dumas Filho? Seria simplificar as coisas consignar sua atitude à febre de clássicos que naquele momento contaminava o ambiente. É verdade que uma das peças do repertório da Companhia Jardel Jercolis (primeiro lugar do gênero musicado no concurso do SNT) foi *Romeu e Julieta*, "grande fantasia original de Renato Vianna, com música de Francisco Gonzaga", mas a peça fora escrita muito antes, em 1921. A febre de clássicos é que possibilitou retirá-la da gaveta. Ao retomar *A Dama das Camélias*, Renato pretendia "modernizá-la" com elementos freudianos. "Renovo o melodrama, que é a forma dramática ideal de um teatro vivo"[8], escreveria ele mais tarde. O melodrama parecia-lhe veículo apropriado à difusão de nova consciência social.

A nota predominante do seu pensamento é o drama humano em face do espírito. Importante patamar antecede o espírito: o sexo. É por meio do sexo que o homem ingressa no mundo do espírito libertário – se no sexo há amor – ou perde-se no limbo, prisioneiro da mesquinha matéria – se o sexo é determinado pela paixão –, como preceitua a ética melodramática. Sexo e espírito constituem a base, ou os fundamentos, de toda a sua reflexão sobre a condição humana, quer na ordem psicológica, quer na ordem social.

É significativo que do repertório apresentado ao SNT em 1939, além de *Margarida Gauthier*, constasse também *Casa de Bonecas*, de Ibsen. A galeria dos personagens femininos criados por Renato, desde a Gabi, de *Na Voragem*, até Wanda, de *Sexo*, tem Nora, de *Casa de Bonecas*, por padroeira. Mulheres condenadas à futilidade, tratadas como animaizinhos de estimação, que se rebelam, de repente, e tentam impor o seu direito à vida plena. Reside aí a preocupação social que torna essa questão específica símbolo de outra mais ampla: a libertação das classes subjugadas. Os preconceitos em torno do sexo constituem a cidadela de que se serve o patriarcalismo para a sujeição não só da mulher, mas também das classes inferiores. Por esse viés é que Renato elabora seu discurso político.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Ruy Vianna e Maria Caetana em *Margarida Gauthier*, em 1944

8. Manuscrito sem data (Ca.1948). Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 2.p65 245 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Caetana e Renato Vianna em *Margarida Gauthier*, no Teatro Anchieta, em 1944

A luta de classes vai perdendo o caráter revolucionário, por carregar o estigma do materialismo – controvertido ponto de vista adotado a partir de leituras de Nicolau Berdiaeff, nessa época seu pensador favorito. É necessário que se faça a revolução do espírito, que se transforme o pensamento e o liberte das amarras materialistas. É necessário que se institua o sentimento de igualdade, fraternidade, solidariedade, como baliza a ética do homem. Romântico e utópico, Renato vê em Nora não só a mulher reclamando direitos como ser humano, mas o símbolo das classes oprimidas lutando pela libertação.

No contexto patriarcalista o sexo se confunde com a propriedade. E a propriedade (ou a ambição de *posse*) conduz ao incesto. Ideia já presente em *Os Fantasmas*, onde Oswaldo Croucy, a pretexto de defender a honra do pai, já morto, martiriza a mãe com a acusação de um ato sexual ilícito. Na verdade, sente-se traído. Pensando em Freud, à sua maneira, Renato vai buscando os significados mais profundos do ato incestuoso.

Com *Margarida Gauthier* afirmava estar criando uma nova Dama das Camélias, "baseada no romance de Dumas, um pouco, mas sobretudo em Jules Janin, Jules Marsan e Freud"[9]. Esclarecia, assim, ter se apoiado em relatos da época e estudos abordando a história de Alphonsine Plessis, conhecida na vida mundana parisiense como Marie Duplessis, que Dumas Filho celebrizou, primeiro no romance depois no teatro, como Margarida Gauthier. A participação de Freud não vinha a propósito de analisar psicanaliticamente a história, mas para introduzir "uns amores que Dumas não contou"[10].

Esses amores constituem, em primeiro lugar, o virtual incesto do duque de Mauriac com Margarida, a quem amou por ser a imagem da filha morta; em segundo lugar, uma falsa amizade, pois revela que o conde de Giray (cuja participação no original é de amigo sincero e não de amante) foi um "coronel" despótico, capaz de esbofetear a agonizante Margarida. Para Renato Vianna, Margarida era a classe oprimida, o duque e o conde representavam a classe opressora. Mas, o que fez ele, concretamente, com a peça de Alexandre Dumas Filho?

Em primeiro lugar, reduziu a importância de Armando Duval a quase nada, ou a um dado simbólico. "Armando Duval, nesta peça, é apenas uma fantasia que somente nos últimos momentos se corporifica", disse um crítico[11]. O duque já não é um protetor desinteressado, movido apenas pela compaixão e amor paternal; segundo outro crítico, Renato transformou esse afeto em amor carnal, irreprimível, destruindo "qualquer viso de moralidade que pudesse haver entre as duas criatu-

9. Cf. programa de mão de *Margarida Gauthier*. Arquivo Renato Vianna.
10. Idem.
11. A. S., "Margarida Gauthier". *A Noite* (RJ), 24 de maio de 1939.

A batalha parte 2.p65 246 28/10/2010, 11:22

ras", para escândalo do mesmo crítico, pois "nem se concebe que um afeto paternal pudesse degenerar em paixão sexual"[12]. Mas o que o crítico parece não ter entendido é que Renato queria mesmo destruir "qualquer viso de moralidade" daquela relação, para expor as funções do opressor e do oprimido – relação que dispensa a moralidade.

O patriarcalismo dá direito de *posse* ao homem, desde que ele seja da classe dominante. Pois existem dois sistemas éticos na sociedade patriarcal: um para a classe dominante, outro para as classes dominadas (ponto de vista que já havia sido exposto em *Os Fantasmas*). Essa ideia de posse e de direito é simbolizada numa cena em que, estando Margarida agonizando no leito, entra um oficial de justiça para cobrar-lhe dívidas. O homem permanece com o chapéu na cabeça. Ao surpreendê-lo nessa atitude desrespeitosa para com a moribunda, o conde de Giray passa-lhe uma descompostura. Informado da dívida, paga-a e despacha o oficial sob reprimendas. Logo depois, ouvindo a voz de Armando Duval, Margarida arrasta-se do leito e, tropegamente, caminha ao encontro do namorado. O conde, que há pouco humilhou o oficial de justiça por conservar o chapéu na cabeça ante a moribunda, sentindo-se lu-
dibriado, a esbofeteia. São os signos da "propriedade". Para ser coerente na sua "tese", Renato não pode apresentar o conde como o homem generoso que Alexandre Dumas criou. Então o tornou amante de Margarida. Paga a dívida não por generosidade, mas por obrigação, já que a mulher é sua "propriedade". Cobra do oficial, homem de classe inferior, o devido respeito à enferma, mas ele mesmo está livre desse tipo de obrigação e a esbofeteia. Assim, Renato pretende mostrar a desumanidade inerente ao sistema social baseado na diferença de classes e na exploração. "Armando Duval aparece apenas no epílogo, para receber Margarida em seus braços"[13], porque ele é também um símbolo: é o novo homem, capaz de amar e, através do amor, redimir.

4

Não há diferenças notáveis entre o pensamento social desta peça e das anteriores. O problema é que esta possibilitava o confronto com o clássico de Dumas Filho.

Mais tarde diria Alfredo Mesquita que "a mocidade de hoje sorri, irônica, ao ouvir falar da *Dama das Camélias*"[14]. Mas já naquele tempo a mocidade intelectual sorria irônica e os novos críticos a desprezavam por ser melodrama. Isso não teria tanta importância, já que eles formavam um grupo reduzido. O

12. Augusto Maurício, "Margarida Gauthier". *Jornal do Brasil* (RJ), 24 de maio de 1939.
13. Alexandre Ribeiro, "Margarida Gauthier". *Vanguarda* (RJ), 26 de maio de 1939.
14. Alfredo Mesquita, prefácio: *A Dama das Camélias*, p. XXI.

A batalha parte 2.p65 247 28/10/2010, 11:22

pior é que o pessoal de teatro e a crítica da velha guarda, que não tinham esse critério (ou preconceito, quem sabe?), condenaram a "cópia" ao confrontá-la com o original. Isso e aquilo formaram uma cadeia hostil à peça, estendendo-se ao autor.

Pública e abertamente elogiado e reverenciado, Renato Vianna era motivo de anedotas nos bastidores. Uma dessas piadas foi incluída por Olavo de Barros no seu livro *Mambembadas*. Conta que, na temporada do Ginástico, o eletricista-chefe pediu aumento de salário. Negando, Renato lhe explicou: "Seu trabalho não é tão pesado quanto o senhor afirma. Isto é uma companhia dramática e não de opereta ou de revista, em que os senhores trabalham muito; além do mais, todas as noites, o senhor tem a oportunidade de ouvir tranquilamente, da sua cabine, uma peça de minha autoria!...". E o eletricista exclamou: "Justamente por essa razão, doutor Renato, é que mereço ser aumentado!"[15].

O clima maldosamente bem-humorado tomava corpo, quando alguns colunistas resolveram se mobilizar em defesa de Renato. Santacruz Lima fez a já comentada série de depoimentos de intelectuais sobre o teatro de Renato Vianna; Raymundo Magalhães Júnior enviou carta a Renato e repassou cópias a jornais, lamentando, logo de saída, não ser crítico teatral:

(...) há, porém, ocasiões em que eu gostaria de poder estar nesse posto, para fazer justiça a homens, como você, que se preocupam com o lado artístico do teatro mais do que com o lado comercial, exemplo raríssimo no nosso meio. Você, Renato, deve estar contente com você próprio, porque deu ao Rio um espetáculo bonito e triunfou de dificuldades extremas, como a de renovar com muito brilho literário um assunto já tratado por mão de mestre, sem incorrer na vulgaridade e na repetição. Seu espetáculo foi a revelação de você, do "metteur en scène", do homem que sabe dirigir e preparar uma realização cênica nos seus detalhes menores, que às vezes são os de mais sugestivo efeito. / Para mim, você tem uma qualidade única: a de saber empregar esse extraordinário valor cênico que é o "silêncio", dando no palco a realidade da vida, com essas pequenas pausas em que a palavra cede lugar ao gesto ou aos atos triviais da existência cotidiana, o acender de uma vela, o abrir de uma porta, o arranjar de uma cortina... / A montagem de sua "Margarida Gauthier" foi, por outro lado, um deslumbramento para os olhos de todos os que a viram. Você deu a Oswaldo Sampaio uma oportunidade esplêndida para que esse admirável artista revelasse ao público toda a pujança do seu talento e todo o requinte da sua sensibilidade de esteta. É uma das mais belas, das mais justas, das mais realizadas, de quantas montagens vi em palcos brasileiros nestes últimos cinco anos.[16]

5

A temporada no Ginástico continuava atraindo o público e quando tiveram início os preparativos para a segunda etapa das "missões dramáticas", agora com o patrocínio do SNT. O objetivo, desta vez, era excursionar do Sul ao Norte do país.

Em julho Ruy Vianna rumou a Porto Alegre. Ia "preparar a praça" e levava uma carta de Herbert Moses, presidente da Associação Brasileira de Imprensa, que recomendava a companhia Renato Vianna aos jornalistas locais, o que se revelou desnecessário: o anúncio da visita da companhia à capital gaúcha foi o suficiente para inundar os jornais de comentários sobre a mesma. Os colunistas recorriam a artigos publicados no Rio de Janeiro e nas capitais do Norte, não raro reproduzindo-os integralmente, ressaltando o valor e a qualidade incomum dos espetáculos que os gaúchos veriam em breve.

Nesse clima de expectativa, a companhia desembarcou em Porto Alegre, a 16 de agosto, com equipe de 25 profissionais e 250 metros cúbicos de cenários. Dia seguinte, a Academia Riograndense de Letras prestou homenagem a Renato Vianna. Era a primeira de uma série de homenagens de que seria alvo no decorrer da excursão.

15. *Mambembadas,* p. 69.
16. A carta foi publicada por *A Noite* (RJ), *Gazeta de Notícias* (RJ), *Jornal do Brasil* (RJ), a 4 de junho de 1939.

A batalha parte 2.p65 248 28/10/2010, 11:22

O elenco sofrera alterações. Já na temporada do Ginástico Suzana Negri abandonou o elenco, por problemas de saúde. Também sua mãe, Maria Lina, achava-se enferma, o que a impedia de enfrentar a longa excursão[17]. Saiu, também, Paulo Gracindo. Entraram Sadi Cabral, Carlos Duval (que Renato conhecera em São Paulo e nos próximos dez anos seria diretor artístico da Companhia Procópio Ferreira), a família Ruas (Jesus, Zulmira e Alfredo), as novatas Flora May, Vanda Strauss, Branca Mauá e Maria Isabel.

A estreia no Teatro São Pedro, a 18 de agosto, com *Deus*, foi um acontecimento artístico e social. O público aplaudiu entusiasmado e os colunistas já não precisavam recorrer a artigos publicados em outros sítios: já podiam fazer seus próprios comentários. Até o dia 5 de novembro, quando a companhia despediu-se de Porto Alegre depois de ter apresentado todo o repertório, louvaram-se diariamente, nas colunas dos jornais, as qualidades do conjunto. Elogios, comentários emocionados, cartas de espectadores deslumbrados por esse teatro "diferente"... Repetia-se em Porto Alegre o mesmo entusiasmo coletivo registrado nas capitais do Norte e Nordeste.

Dia 15 de outubro subiu à cena *A Última Encarnação do Fausto*. A peça não estava programada, mas a ocasião justificava o empenho da companhia: foi apresentada para um público especial, de intelectuais, jornalistas e artistas portoalegrenses que, naquele dia, colocaram no *hall* do teatro São Pedro placa de bronze comemorando a primeira visita de "Renato Vianna e seu teatro" àquela capital.

A companhia apresentou-se no Teatro Independência, em São Leopoldo, enquanto preparavam-se no palco do São Pedro os cenários para a mais esperada estreia: *Getúlio*.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Dona Elita, Maria Caetana, o capitão do navio e Renato Vianna

6

Nos escritos a respeito de *Getúlio*, e mesmo nos diálogos da peça, Renato faz insistentes referências a Berdiaeff. Certamente identificava-se com as ideias do pensador russo, nelas encontrando respaldo teórico para suas "inconsistências ideológicas".

Nicolau Berdiaeff, de sólida formação marxista, tornou-se cristão e crítico do marxismo. Para ele, Marx manteve "unicamente um realismo escolástico extremista dos conceitos, tomando as abstrações do pensamento por realidades do ser"[18], e com isso criou a "mitologia do proletariado", classe que no futuro se transformaria em "realidade universal da coletividade social"[19]. O ponto básico da sua crítica ao marxismo era,

17. Maria Lina faleceu alguns meses depois, a 31 de maio de 1940.
18. *El Cristianismo y la Lucha de Classes*, p. 31.
19. Idem, p. 37.

A batalha parte 2.p65 249 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Cirene Tostes e Suzana Negri

justamente, a visão da luta de classes conformada no pensamento materialista. Não negava a luta de classes, mas o conceito que dela fazia o comunismo, no seu entender extremamente simplificador: o que não é proletário é burguês. Considerava-a muito mais complexa, se olhada pelo ângulo humanista e não pelos esquemas economicistas:

> O marxismo se enfrenta com o capitalismo, mas foi engendrado por ele e leva o selo fatal do seu espírito materialista. Segundo este, o indivíduo é a função humana da classe, que é, por sua vez, função da produção, de modo que não é o ser vivo que constitui a realidade, mas o processo produtivo econômico. Não é a concepção materialista do mundo e sim a concepção cristã a que se opõe a esta transformação dos homens em coisas.[20]

Berdiaeff, mesmo sendo pensador católico, verberou contra a encíclica papal *Quadragésimo Ano*, que negava e condenava a luta de classes. "Negar o direito de greve aos operários, afirmava, partindo dos princípios absolutos da fé cristã, é cometer uma injustiça, é não querer ver os abusos efetivos, acobertados pelo *direito* e pela *legitimidade*, muito maiores do que possíveis abusos que resultem das greves"[21]. O que ele pregava era o direito ao trabalho como meio de crescimento espiritual. O homem não é apenas "função de produção", como propunham o capitalismo e o comunismo.

O estado revolucionário não está na luta de classes, mas no sistema ético; não em ideários materialistas, mas na concepção cristã dos direitos do homem. Com este pensamento Renato se identificava. O problema era aplicá-lo à criação dramática. Habituado à técnica do melodrama e aos discursos morais do "teatro de tese", não conseguia imprimir a reflexão social pretendida na ação dos personagens: a ação dramática era uma metáfora obscura, que não demonstrava o sentido moral ou social – este surgia por meio do verbo, em discursos que rompiam a ação dramática e nem sempre primavam pela clareza.

Getúlio é um exemplo. Não é a luta de classes o motivo, mas a natureza e os caminhos da revolução. O assunto foi extraído de episódio recente: a Intentona Comunista. Mas, Renato não coloca em discussão o fato deixando ao espectador a conclusão: parte da conclusão de que o levante foi um erro de ingê-

20. Idem, p. 40.
21. Idem, p. 76.

A batalha parte 2.p65 250 28/10/2010, 11:22

nuos – os "demônios da revolução" – manipulados pelas velhas classes dominantes e por interesses espúrios.

O pensamento de Berdiaeff não alimenta a ação dramática: é exposto no diálogo entre o coronel Facó e seu amigo, o médico Santacruz. Ambos conversam numa noite em que o quartel está de prontidão, pois há boatos de um levante iminente. Cabe ao médico trazer à cena ideias de Berdiaeff sobre a revolução:

SANTACRUZ – Para Nicolau Berdiaeff a revolução é uma fatalidade histórica, de que somos nós, os homens, os únicos responsáveis, por isso que o mal não está fora da humanidade, mas na humanidade em si mesma. Todavia, por uma espécie de *processo patológico* do organismo social, gera a revolução em seu próprio seio as forças que acabarão por libertá-la dos seus "demônios", como lhe chama Berdiaeff. Toda revolução é um processo de decomposição final de regime. Ela é o próprio regime morto que apodrece.

Nessa visão coloca os acontecimentos de 1935, como preparativos de uma guerra civil. Enquadra as articulações oposicionistas como reações das velhas classes dominantes contra o poder revolucionário liderado por Getúlio Vargas:

As guerras civis entre revolucionários e contrarrevolucionários são, em geral, a luta das forças revolucionárias contra as forças de antes da revolução, precisamente as forças atingidas pela revolução. Mas a verdadeira, a real contrarrevolução não pode ser operada senão por forças pós-revolucionárias – e não pré-revolucionárias; por forças geradas e desenvolvidas no próprio bojo da Revolução. A nova época pós revolucionária não poderia ser obra das classes e dos partidos que a revolução afastou do primeiro plano.

Coloca, dessa maneira, a ideia central do drama. A ação se passa em cidadezinha do interior. O cenário do primeiro e do terceiro atos reconstitui típica casa brasileira, com vasos de flores nas janelas, trepadeiras na varanda, retratos antigos, cadeira de balanço, arca, oratório com lâmpada votiva etc. Começa com a cena vazia, enquanto lá de fora vêm sons de uma alegre reunião de vizinhas. Ao violão, Iracema canta e as outras comentam, riem, aplaudem. Entra dona Bilú, acende o candeeiro e a lâmpada do oratório. Chamada pelas que estão fora, acena risonha. Estabelecido o clima de paz e concórdia, introduzem-se os elementos conturbadores. Chega primeiro dona Marocas, a fofoqueira, com notícias alarmantes de uma revolução prestes a estourar. Depois entra Santacruz, amigo da família, que com bom humor (e muito sarcasmo) põe dona Marocas para correr. Mas, antes que isso aconteça, aparece Galhardo, que além de funcionário público é jornalista, dando a Santacruz (ou a Renato) oportunidade de fixar comparações ao apresentá-lo a Marocas:

SANTACRUZ – (...) É o homem que tem um emprego, faz versos, falsifica atas nas eleições e mete o pau na sua folha do jornal. Coitado de quem lhe passe ao alcance da perna. (*Para Galhardo*) Dona Marocas não tem profissão: é boateira. Também não tem caneta para meter o pau no próximo; mas em compensação, mete-lhe a língua. A sua pena e a língua dela têm profunda afinidade: vocês devem dar-se às mil maravilhas.

A imprensa "é a vovó das Marocas". Através de Santacruz, Renato ataca jornais que faziam ferrenha oposição a Getúlio. Do seu ponto de vista, "o governo revolucionário está lutando contra correntes invencíveis: os quadros políticos, o caudilhismo provinciano, a discórdia civil, os agitadores profissionais, os apetites pessoais e os corrilhos". E a tudo isso a imprensa tem servido, divulgando boatos e tecendo intrigas que tentam trazer à cena velhos partidos. Indaga: "E o que exprimem ideologicamente?". Responde: "Nada. Ambições individuais, predomínios localistas, partilha de despojos, combinações oportunistas e objetivos subalternos. Onde param as correntes de opinião, síntese das aspirações e necessidades coletivas? O gato comeu". Quando Galhardo fala da próxima sucessão presidencial, Santacruz expõe a convicção (de Renato) de

A batalha parte 2.p65 251 28/10/2010, 11:22

MOACIR – Sim. Agora ouço tudo. Sinto abertos os meus ouvidos e os meus olhos. Desperta a minha consciência aos apelos do teu amor puríssimo. Sim. Ouço. É o Brasil que se levanta e canta! É o gigante libertado! É a marcha sobre o futuro... Amo-te pátria minha! Terra virgem das minhas esperanças e do meu amor!
(*Abraçados estreitamente, num beijo, Iracema e Moacir realizam neste momento o instante histórico nupcial da terra brasileira com o homem novo do Brasil. O hino cresceu. Os coros vibram. Tudo é uma sinfonia imensa, enquanto ao proscênio, como um velário cósmico, vai caindo a bandeira alegórica do Brasil Novo sobre o fundo esbatido da sua grande sombra protetora: Getúlio. E ouvem-se as palavras do presidente*)
"... E de vós – brasileiros! – peço e espero, neste instante, a solene promessa de bem servir à pátria e de tudo fazer pelo seu engrandecimento..."

que só a continuidade de Getúlio no poder permitirá a vitória da Revolução de 30 sobre o regime anterior e a criação de uma nova mentalidade política.

Getúlio não é, portanto, peça de reflexão e sim de propaganda política. Os discursos de Santacruz descrevem o posicionamento do autor na defesa do Estado Novo. O enredo, não dando voz aos antagonistas, é marcado pelo autoritarismo.

Depois das cenas com Marocas e Galhardo, Santacruz confessa a dona Bilu que realmente há a ameaça de revolta. Por isso o tenente Moacir, noivo de Iracema, talvez não virá: do quartel não há licença para sair. Mas, depois, o tenente aparece e seu diálogo com Iracema é cheio de referências à pátria e ao dever do soldado. A moça parece intuir algo de errado na conduta do noivo.

No segundo ato, que se passa no quartel, no gabinete do coronel Facó, depois do colóquio deste com Santacruz sobre as ideias de Berdiaeff, dá-se a quartelada. À frente da revolta está o tenente Moacir. Mas a rebelião é logo contida e Moacir preso.

O terceiro ato divide-se em dois quadros. O primeiro comenta as festividades pela derrota dos revoltosos; mostra uma dona Marocas cuidando da língua para não espalhar boatos e um Galhardo de crista caída. O segundo mostra o reencontro de Iracema e Moacir. Tem seu "grande momento" quando à frente da casa desfila o exército. Iracema se ajoelha à passagem da bandeira nacional.

O sentido alegórico invade a cena. Iracema é transformada em símbolo da terra generosa, que abriga o soldado arrependido: "Mesmo sem os teus galões, sem a tua farda, tu poderás ser ainda um comandante, um general. Bastará que sejas um cidadão e um patriota – e que o exemplo da tua vida deixe o rastro das bandeiras, abrindo caminho às gerações futuras". E quando, arrebatado de sentimento pátrio, Moacir se ilumina com a perspectiva do novo tempo, começam os primeiros acordes do hino nacional. A cena evolui com as alegorias e o diálogo de exaltação à pátria, até este final exacerbado:

Constrange o nível de idealização, se nos lembramos da repressão exercida pelo governo Getúlio aos seus opositores. Coisa que Renato via como mal inerente ao processo revolucionário: nas prisões estariam os "demônios" da revolução, confinados para que o movimento revolucionário fincasse raízes.

Mas, por rósea que fosse a solução dada ao tenente Moacir, teve alguma coisa de profético: Luís Carlos Prestes, depois de quase dez anos de prisão e de ver sua mulher, Olga Benário, entregue aos alemães, viria a fazer aliança com Getúlio.

A batalha parte 2.p65 252 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna entre oficiais do 9º Regimento de Infantaria, Rio Grande, que assinam a foto em homenagem ao seu teatro, "único digno do nosso orgulho de brasileiros", em 1939

Em Porto Alegre, onde a oposição ao governo Getúlio era diminuta, as ideias de Renato sobre o processo revolucionário vinculado à imagem de Getúlio foram compreendidas e aplaudidas. Um exemplo é o comentário crítico de A. O.:

> (Renato Vianna) tomou um tema delicadíssimo e ao mesmo tempo provocante. Delicadíssimo, visto tratar-se de um motivo quente em que muita gente saiu escaldada. Provocante, pois é um bosquejo da vida brasileira nessa transição política de há bem uns dez anos. O tema desse período agitado da nossa vida encontrou em Renato Vianna um fotógrafo, não das suas reentrâncias, de seus porões, mas de seu movimento horizontal. (...) A Revolução de 1930 teve os seus demônios que em 1935 deixaram os travestimentos e arreganharam as unhas na quartelada infernal. Ruy Vianna, no papel de Moacir, foi um símbolo desses desviados.[22]

Deu-se a comunhão de sentimentos na reação do público, conforme nota publicada no Rio de Janeiro: "A plateia aplaudiu delirantemente a obra do notável teatrólogo brasileiro, interrompendo várias vezes, com explosões de entusiasmo, o espetáculo. Na cena da bandeira, todos os espectadores batiam palmas de pé, numa grande manifestação de brasilidade"[23].

7

A temporada no São Pedro chegava ao fim. A estreia de *Getúlio* foi um dos momentos marcantes, mas durante todo o período plateia e crítica deram vivas demonstrações de entusiasmo, cada novo espetáculo merecia aplausos e confirmava a qualidade incomum do conjunto.

Nos dois últimos meses de 1939 a companhia visitou cidades gaúchas. Começou o giro por Cachoeira, a Sete de novembro. Depois, Pelotas, onde foi inaugurada no Teatro sete de Abril placa de bronze comemorativa da passagem de Renato Vianna e seu teatro pela cidade. Seguiram-se Rio Grande, Bagé e Jaguarão. A 5 de janeiro de 1940 teve início a temporada em Curitiba,

22. A. O., "A Estreia de Getúlio". *Correio do Povo* (POA), 22 de outubro de 1939.
23. Não assinado, *A Tarde* (RJ), 23 de outubro de 1939.

A batalha parte 2.p65 253 28/10/2010, 11:22

no Palácio Teatro. A 10 do mesmo mês, a Academia Paranaense de Letras prestava homenagem a Renato Vianna. Repetia-se na capital do Paraná o mesmo êxito obtido no Rio Grande do Sul.

Às vésperas do Carnaval a Companhia retornou ao Rio de Janeiro. Conta dona Elita, no *diário*, como foi a volta dessa turnê tão bem-sucedida: "Chegamos ao Rio exaustos, com pouco dinheiro e sem teatro. O empresário comprou automóvel de sessenta contos, enquanto Renato nada trouxe. Veio magríssimo, doente, e minha filha Maria Caetana também, pois arcou com os principais papéis da temporada, sendo uma verdadeira consagração o seu nome".

Depois de duas semanas em um sítio, Renato cuidou da reposição do material cênico, acertou contratos e tomou as providências necessárias à continuidade das "missões dramáticas". Entrou no elenco Iracema de Alencar. Em maio a companhia viajava para São Paulo, prosseguindo as "missões".

A temporada de um mês (17 de maio a 17 de junho) no Teatro Santana, da capital paulista, foi também coroada de êxito. Diariamente os jornais noticiavam não apenas fatos ligados aos espetáculos, também recepções oferecidas à Companhia pelo interventor Adhemar de Barros e sua esposa, Leonor Mendes de Barros; pelo Sindicato dos Trabalhadores de Teatro; por intelectuais. Dia 10 de junho, o Centro Acadêmico Onze de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, promoveu solenidade em homenagem a Renato Vianna.

Bastante significativa foi a retirada de *Getúlio* do repertório. A peça foi anunciada e elogios foram obtidos no Sul e reproduzidos nas colunas teatrais, mas acabou não sendo apresentada. Isso indica o quanto o país estava dividido. Enquanto no Rio Grande do Sul o espetáculo era manifestação patriótica que emocionava a plateia; em São Paulo poderia soar como um insulto, pelo menos às elites sociais e intelectuais – ferrenhas inimigas do ditador. Prudentemente Renato engavetava a peça e, sabendo que nos estados do Norte havia igualmente forte oposição a Getúlio, decidiu não mais representá-la.

Apesar do sucesso, conforme dona Elita, a companhia atravessava um momento perigoso: "Por mais que a bilheteria produza, pesa tudo, pois pagamos seiscentos mil de teatro, noventa mil para a Prefeitura, 250 mil para anúncios, quatrocentos mil vão para os operários, sem falar na folha diária dos artistas, pois todas essas quantias são diárias". Só com ajuda do interventor Adhemar de Barros, que liberou verba de dez contos de réis, a companhia pode prosseguir viagem.

A batalha parte 2.p65 254 28/10/2010, 11:22

Parada seguinte: Teatro Municipal de Campinas. Alí o sucesso foi no meio intelectual e na imprensa, não se refletindo na bilheteria. Um grupo amador da cidade veio em socorro da equipe: "Para podermos sair de Campinas", escreveu dona Elita no Diário, "foi necessário que passassem de porta em porta e que conseguissem que o prefeito desistissse do aluguel de duzentos mil diários que cobrava pelo teatro. Assim mesmo deixamos muitas dívidas de rádios e jornais".

Em seguida, a companhia ocupou o Teatro Coliseu, em Santos. A situação, que começou mal, ficava dia a dia pior. Conta dona Elita: "(*Caímos*) na mão de empresários que nos levavam a metade. O prefeito nos negou pão e água, um tal Hugo Carneiro. Primeiro prefeito do Brasil de Norte a Sul que assim procedeu. Ficamos cinco dias aguardando a chegada do vapor, sem darmos nenhum espetáculo, pois o nosso contrato com a empresa havia terminado e não quiseram prorrogar. Renatinho teve que partir para o Rio às carreiras para arranjar dinheiro e nos enviar para a arrancada".

A esperança de equilíbrio financeiro estava nos estados do Norte. Num vapor da Costeira, a companhia rumou para Vitória, onde deu apenas cinco espetáculos, mas com bom retorno de bilheteria e uma ajuda da prefeitura. As dívidas começavam a ser amortizadas. Em Salvador foi possível saldar as quinzenas atrasadas da equipe.

Além do equilíbrio financeiro, ainda que precário, Salvador propiciou a Renato homenagens e honrarias. No relato de dona Elita: "Foi Renato recebido em gala por todas as célebres faculdades da Bahia. Deram-lhe a tribuna de Ruy Barbosa, onde só sobem grandes sumidades do Brasil. No teatro, colocaram uma linda placa em nome das autoridades e academias. Deram-lhe subvenção e, por fim, o governo convidou-o oficialmente a ficar na Bahia para ali fundar o seu teatro-escola e assistir a construção do seu teatro. Renato ficou de dar uma resposta na volta, quando eles querem outra temporada nossa."

Em seguida, Aracaju. Na capital de Sergipe aconteceu uma das mais bonitas homenagens a Renato Vianna e seu teatro: dia 9 de agosto o prefeito da cidade ofereceu um coquetel à Companhia na praia Atalaia Velha, que se transformou numa verdadeira festa popular. Dia 12, inaugurou-se no saguão do Teatro Rio Branco placa de bronze comemorativa da passagem da trupe pela cidade. E a bilheteria correspondia a esse sucesso: aberta às nove da manhã, todos os dias, em poucas horas esgotavam-se os ingressos.

A batalha parte 2.p65 255 28/10/2010, 11:22

> Rendo-lhe hoje, como ontem, as minhas homenagens, sem renegar nenhuma das palavras com que tantas vezes expressei o meu entusiasmo e a minha emoção pelo seu trabalho evangelisador. Para sopesar o seu valor, não nos detenhamos diante de ninharias, não nos impressionemos diante de uma falha ocasional ou de um fracasso inevitável, porque a obra de Renato Vianna, como a de Samuel Campello, não está numa peça ou numa interpretação cênica, mas em vinte anos de lutas esgotantes por um nobilíssimo ideal de arte – muito alto para que possa ser percebido por todos.[24]

O período de bonança, contudo, tinha suas horas contadas. Em Recife, a praça seguinte, nuvens de chumbo foram se acumulando e anunciando a próxima tempestade.

Chegando ao Recife, dia 15 de agosto, a primeira providência de Renato foi dirigir-se com a companhia ao Cemitério Santo Amaro das Salinas, em visita ao túmulo de Samuel Campello. À beira da sepultura, pronunciou emocionado discurso lembrando a luta de Campello pela dignificação da arte teatral em sua terra. Estava ali, frente a um companheiro tombado na Batalha da Quimera.

Na sua coluna "A Propósito...", depois de afirmar que "não há exemplo, nos anais artísticos, de tamanha perseverança e tenacidade na perseguição e conquista de um ideal" como em Renato Vianna, Valdemar de Oliveira faz referências a uma vaga emergente, nascida no Rio de Janeiro e já atingindo o Recife, de repúdio ao teatro de Renato Vianna. Desferia Valdemar de Oliveira que era um direito de todos discordar e não "bater palmas a todas as suas peças", mas não se pode cometer "a mais profunda injustiça" de envolver na indiferença "um homem de pensamento, de vontade e de ação como é Renato Vianna":

> No teatro brasileiro não conheço "ambientes" como os de Renato Vianna. (...) Nem marcações como as suas, que transmitem à ação teatral uma poderosa naturalidade, senão a realidade viva. (...) Pequenas grandes coisas, integrantes da nobreza de um espetáculo e reveladoras da seriedade com que se encara a arte teatral e que, desgraçadamente, passam desapercebidas à crítica, à fácil e brasileiríssima crítica que se recusa a colaborar e grita para ser ouvida.[25]

Semana seguinte, ao se encerrar a temporada, Valdemar de Oliveira reafirmou admiração pelo teatro de Renato Vianna:

8

A crítica que "grita para ser ouvida", na verdade, anunciava novos tempos. Talvez Valdemar de Oliveira não percebesse a função histórica da geração a que essa crítica – que em vez de *colaborar, gritava* – fazia parte. Aos gritos no início, depois numa ação concreta, faria triunfar a ideia do novo teatro, pela qual tanto batalharam Renato Vianna, Samuel Campello e o próprio Valdemar de Oliveira.

O que se notava no início da década de 1940 e chocava o Valdemar de Oliveira era a petulância com que se manifestava essa nova geração, ignorando os valores existentes, nivelando tudo por baixo: bastava ser profissional de teatro já com uma história para ser combatido e aniquilado. Para esses novos, entre a ação construtora e renovadora de Renato Vianna e o teatro conservador e oportunista de Procópio Ferreira não havia nenhuma diferença.

Renato saíra do Rio de Janeiro magoado com as piadas que alguns setores do teatro faziam dele. Nas cidades que visitou em seguida, as honrarias de que foi alvo, os aplausos emocionados das plateias, os comentários elogiosos da imprensa diluíram esse travo de amargura. Mesmo em São Paulo não se

24. W., coluna "A Propósito...". *Jornal do Commercio* (Recife, PE), 22 de agosto de 1940.
25. W., coluna "A Propósito...". *Jornal do Commercio* (Recife, PE), 28 de setembro de 1940.

A batalha parte 2.p65 256 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / FOTO HALFELD

Carlos Durval

evidenciou antagonismo ao seu trabalho. No Recife, todavia, cidade que sempre o admirou e prestigiou, os comentários negativos dos novos círculos intelectuais transpareciam nas crônicas de Valdemar Oliveira. Não era apenas o narcisismo de Renato que ressentia, mas sua fé, motor de toda a luta de uma vida, sofria abalos. Ele, que sempre depositara nos jovens a esperança de um novo teatro, começava a ser descartado pelos jovens. A sepultura de Samuel Campello começava a parecer-lhe símbolo do fim de uma saga de batalhadores, na qual ele ocupou posto de indiscutível liderança. Nos anos seguintes a morte passaria a ocupar espaço importante nas suas reflexões.

A temporada de Recife, portanto, devolveu-lhe o travo de amargura. E esse sentimento de abandono e desconforto o acompanharia pelo resto da excursão, juntando a outros dissabores e acentuando-os.

Estreou no Teatro Carlos Gomes, em Natal, a 1º de setembro. A 15 do mesmo mês ocupava o Teatro da Paz, em Belém. A 18 de outubro estava no Teatro Artur Azevedo, em São Luis, daí seguindo para Teresina, onde encerrou a excursão.

Em suas memórias, Carlos Duval fala pouco da viagem: "Tenho pouco a dizer desta temporada porque não disponho de nenhuma documentação, apenas lembro que, em alguns estados, não fomos bem, isto porque, dois anos antes, o doutor Renato fizera quase todo o Norte e, se nos tornáramos outra companhia, o repertório, com poucas exceções, era o mesmo"[26]. No depoimento que nos concedeu, Carlos Duval afirmou que ao contrário da temporada do Sul, muito bem-sucedida e, portanto, com dinheiro correndo satisfatoriamente, a do Norte deu prejuízos e os atores ficaram sem receber. Isto gerou, certamente, a insatisfação da equipe. Instalou-se a discórdia e faltou disciplina.

Dos transtornos desse final de temporada dá notícia a "Tabela de Serviços" redigida por Renato Vianna. Na primeira parte, comunica aos contratados a dissolução da companhia e os planos para a volta. Interessa esta parte especialmente por registrar as dificuldades das excursões de companhias naquela época, até em função dos meios de locomoção disponíveis:

> A excursão está virtualmente terminada. Nossa praça final, de acordo com o SNT, era Belém do Pará. / Na descida para o Rio faríamos, segundo os meus planos, Maranhão e Ceará. Aqui se dissolveria a companhia. / Sucede, entretanto, que com a demora em Belém, por falta de um vapor da linha, ficou prejudicada a praça de Fortaleza. (...) Aqui tentamos negociações com o cinema "Majestic", daquela praça, apesar de não reunir o mesmo as condições exigidas para as nossas montagens. / Nada, porém, tendo sido possível concluir, até esta data (...) e na iminência de perdermos o único transporte que nos convém para regresso da Companhia ao Sul – o vapor do dia 9 – afora o qual somente a 23 de novembro teríamos condução – resolvo dar a praça de Teresina como ponto final da excursão. / O regresso ao Rio dar-se-á, pois a 9 de novembro, data da passagem, por este porto, do vapor "Itaimbé", da Costeira. / A Companhia estreará em Teresina na terça-feira, dia 29 do corrente, regressando a São Luis na quarta-feira, dia 6 de novembro vindouro. / É possível que, enquanto se aguarda o "Itaimbé", realizemos dois espetáculos nesse teatro, na quinta e sexta-feira, dias 7 e 8 de novembro. / Desta data em diante cessarão todas as responsabilidades contratuais.[27]

26. *Eu no Teatro,* p. 72.

27. "Tabela de Notificação", manuscrito por Renato Vianna, sem data, seguramente da segunda quinzena de outubro de 1940. Existe cópia datilografada e assinada, mas também sem data. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 2.p65 257 28/10/2010, 11:22

Na segunda parte, Renato expõe descontentamento com os contratados e a decepção com a indisciplina da equipe, ocasionada pelas dificuldades financeiras da companhia:

> A nossa companhia de há muito que está dissolvida por dissensões internas. A intriga de bastidor corrompeu a harmonia que é princípio de ordem e disciplina em meu teatro, pela qual me bato há vinte anos e sem a qual não me interessa trabalhar. / Estou convencido que é inútil tentar a reabilitação moral do teatro brasileiro. Ele continua sendo o que sempre foi: a negação, a destruição de qualquer ideal. / Os nossos chamados artistas se comprazem nesse clima deletério de mesquinharias e infâmias. / Agradeço desde já aos elementos que se me conservaram dedicados e fieis – e desejo a todos, longe da minha companhia e do meu aborrecido convívio – uma trajetória de prosperidade, conforto, prestígio e glórias. / Dou por encerrada, definitivamente, a minha tarefa. / E só desejo morrer em paz.

Tinha apenas 46 anos de idade esse homem que só desejava "morrer em paz". Sentia-se velho, cansado, frustrado.

O interventor do Piauí, Leônidas de Mello, pagou as passagens e o transporte do material da companhia e deu mais nove contos, possibilitando a Renato saldar a última quinzena dos seus contratados. O último espetáculo da temporada foi apresentado em São Luis. A seguir, elenco e técnicos retornaram ao Rio de Janeiro, enquanto Renato com a esposa e a filha ficavam em Fortaleza. Ruy Vianna, que estava noivo de Cirene Tostes, preferiu seguir com ela e os demais para o Rio.

Passar o fim de ano com pais e irmãos em Fortaleza foi para dona Elita a melhor coisa dessa temporada de sacrifícios. As férias alongaram-se até fevereiro. Estavam sem dinheiro para a volta e Teófilo Cordeiro forneceu o suficiente para chegarem a Salvador, onde eram esperados pelo interventor João Doria. Foram hóspedes oficiais na capital baiana. Enquanto planejava a possível instalação do Teatro-Escola em Salvador, Renato deu conferências razoavelmente remuneradas, conseguindo o dinheiro suficiente para completar a viagem de volta. Chegando ao Rio, a 24 de novembro de 1940, em telegrama ao ministro Gustavo Capanema expressou o mesmo sentimento de derrota que imprimiu na "Tabela de Serviço" de dissolução da companhia:

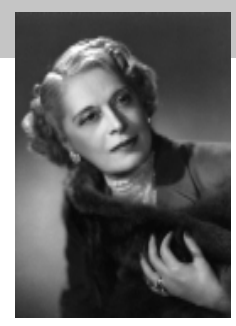
BILHETE DE RENATO VIANNA PARA RAFHAEL PINHEIRO

Sou constrangido mais uma vez dissolver minha companhia esgotada toda minha capacidade resistência e sem ânimo para recomeçar esse angustiado retorno de vinte anos durante o qual sacrifiquei todas energias meu espírito. Tudo quanto um homem pode dar pelo ideal tenho consciência tê-lo dado. Com a devida vênia reitero apelos (*texto ilegível*) e encerro com este documento minha sobre-humana campanha por um ideal que o Estado já reconheceu entre seus problemas da administração pública. Minha tarefa está cumprida. Nesta derrocada do meu presente espero se salve meu passado que futuro julgará. Sou gratíssimo Vossa Excelência toda consideração sempre me dispensou. Certo não me negará jamais seu nobre testemunho da sinceridade lealdade meus humildes esforços sentido servir causa cultura brasileira através um teatro digno dela. Creia meu eminente amigo na veemência com que formulo votos pela realidade nacional dessa causa que foi o grande sonho da minha vida. Que a glória dessa vitória lhe pertença para perpetuação do seu nome no monumento da nacionalidade. Respeitosa homenagem.[28]

28. Renato Vianna, telegrama ao ministro Gustavo Capanema, 24 de novembro de 1940. Arquivo Capanema, CPDOC/FGV.

A batalha parte 2.p65 258 28/10/2010, 11:22

Arrebentação



1

Enquanto Renato Vianna levava o seu teatro do Sul ao Norte, em 1940, fermentava no Rio o movimento dos novos. A 15 de janeiro Os Comediantes estreavam no Ginástico com a peça de Pirandello *A Verdade de Cada Um*. Na semana seguinte o cartaz foi *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard. Segundo Gustavo Doria, "o ambiente estava criado e o êxito do Teatro do Estudante, já com duas temporadas, nos ajudava muito"[1].

Sim, havia um "ambiente criado", mas sua implementação antecedia ao Teatro do Estudante e a Os Comediantes. E não só o ambiente estava criado, como existiam meios efetivos para a viabilização desses grupos, por meio do apoio financeiro do SNT, que era também uma conquista de tantas batalhas. O que tinha início era a fase de "arrebentação".

Nesse alvorecer dos novos tempos, as divisões não se colocavam com nitidez. A que vinham os novos, para eles mesmos faltava clareza. Queriam fazer um teatro "diferente", mas não sabiam como. Acreditavam que lançando mão de textos estrangeiros, clássicos ou modernos, e buscando um novo "tom" na interpretação já estabeleciam a "diferença", já inovavam. Mas, as situações da guerra em que novamente naufragava a Europa os colocariam em contato com os elementos necessários à transformação pretendida, implicando virtual rompimento com as tradições cênicas brasileiras.

As crônicas iniciais sobre esse processo da ruptura baseada somente na "renovação", sem a ideia da preservação, fo-

1. Gustavo A. Doria, "Os Comediantes". Dionysos nº 22, p. 12.

A batalha parte 2.p65 259 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / FOTO CARLOS

Procópio Ferreira
em *Avarento*

ram quase todas escritas por pessoas envolvidas com este ou aquele grupo. Em consequência, cristalizou-se a ideia de que o processo de modernização começou aí. Normalmente o autor reivindica para o seu grupo (quando não para si mesmo) os méritos da renovação. Gustavo A. Doria é um exemplo: fez parte de Os Comediantes e, mais tarde, alcançou prestígio na função de crítico. Os seus escritos evidenciam paixão por Os Comediantes. Nota-se dificuldade em colocar os renovadores no processo evolutivo da cultura teatral brasileira: os sobrepõe ao processo. Voluntária ou involuntariamente torce os fatos ao interpretá-los, dando a ideia de que tudo o que ocorreu no teatro a partir de 1940 foi resultado de uma irradiação mágica dos amadores, que apenas surgiam.

Para ampliar a visão do processo coletivo, buscando um entendimento menos parcial e mais dialético dos fatos que fazem a plataforma do nosso teatro moderno, é interessante discutir as afirmações de Gustavo A. Doria. Ele afirma, por exemplo, que o "apoio do público, *ainda que restrito a uma determinada classe*, repercutiu também no profissionalismo teatral". Cita uma nota publicada em *O Globo* logo após a primeira apresentação de Os Comediantes, divulgando que nos planos para futuro repertório Procópio Ferreira incluíra "originais como *O Avarento* e *Travessuras de Scapino*, de Molière, ao lado de *A Megera Domada*, de Shakespeare, e textos de Martins Pena, França Júnior, Artur Azevedo, Roberto Gomes e outros"[2].

Realmente Procópio montou *O Avarento*, criando um admirável Harpagon, que mereceu aplausos do próprio Louis Jouvet. Mas não se tratava de um "projeto estético" implicando o repúdio do ator ao seu antigo repertório. Correspondia antes ao seu senso de oportunidade. Não ficou indiferente à boa repercussão da montagem de *Romeu e Julieta* pelo Teatro do Estudante; menos ainda indiferente ao *frisson* provocado pelo nome de Shakespeare nos meios intelectuais: escritores que nunca antes se relacionaram com o teatro saíram a campo para cantar loas ao bardo inglês e lamentar a ausência do clássico francês. A plateia de Procópio era também a média e a alta burguesia que, no parecer de Doria, "não encontrava qualquer identidade entre os seus anseios, os seus problemas e o que aparecia no palco". De repente, essa plateia ficou apaixonada pelos clássicos e o lema de Procópio foi sempre "dar o que a plateia quer". Então, por que não montar Molière? Capacidade e talento não lhe faltavam. Isso não significa que Procópio, inspirado nos audaciosos amadores, começasse a dar nova orientação literária ao seu repertório, como sugere Doria. Para

2. Idem.

A batalha parte 2.p65 260 28/10/2010, 11:22

ele, esses jovens esnobes, que olhavam do alto os velhos profissionais e torciam o nariz, estavam matando o teatro.

Outra interpretação duvidosa de Doria, para realçar a importância que tiveram os "novos" desde o início, refere-se a Luiz Iglezias que em 1940 lançava sua companhia de comédia, abandonando a revista. Segundo Doria:

> O que levou Luiz Iglezias a abandonar a revista e tentar a comédia, como já vimos, foi a censura do DIP com as restrições ao conteúdo político das revistas, obrigando os revisteiros a se desviar para a *féerie* ou a pornografia. O próprio Iglezias conta que Paschoal Carlos Magno sugeriu-lhe a ideia de lançar no elenco, "entre artistas profissionais", alguns amadores revelados pelo Teatro do Estudante. Achou boa a ideia e a aceitou. Paschoal apresentou-lhe dona Esther Leão. Não titubeou em contratá-la, encarregando-a de escolher, no Teatro do Estudante, os atores que poderiam arcar com as responsabilidades profissionais. Quanto a Heloisa Helena, já havia estreado profissionalmente, no Teatro Glória, encabeçando o elenco da Companhia Raul Roulien e saindo-se muito bem. Além disso, Heloisa Helena namorava Paulo de Magalhães, com quem mais tarde se casaria. De maneira que as cores do quadro pintado por Doria são um pouco diferentes da realidade. A exemplo de Procópio, Luiz Iglezias não "queria se integrar no movimento que se esboçava", nem tinha grandes simpatias por esse "renovadores", como deixa claro no seu livro de memórias publicado em 1945:

Para participar do elenco, convida Iglezias Sônia Oiticica, a "Julieta" do Teatro dos Estudantes e mais outros amadores oriundos da mesma fonte (...) além de Heloisa Helena, oriunda de família de destacada posição social (...). O desejo de Iglezias de se integrar no movimento que se esboçava vai além: ele chama para dirigir seus espetáculos Esther Leão, responsável pelas recentes realizações do Teatro do Estudante e com as atribuições de coordenadora de todo o elenco. Mas, por outro lado, cedia ao gosto do público, encomendando a Paulo de Magalhães, que havia dois anos liderava a lista dos "autores mais representados do ano", o original de estreia, a comédia *Feia*, em que o autor não realizava uma chanchada pura e simples, mas enveredava por uma tênue tentativa de comédia psicológica, ainda que em bases ultrarrudimentares.[3]

> Afirma Gustavo Doria que "jornalistas, escritores, artistas, colunistas etc., comentavam e escreviam sobre as atividades das duas iniciativas, o Teatro do Estudante e Os Comediantes, salientando as novas perspectivas abertas". Está aí colocando o carro um bocadinho à frente dos bois, já que se refere a 1940-1941. Na verdade escritores como Manuel Bandeira e Austregésilo de Athayde se pronunciaram sobre *Romeu e Julieta*, não para falar das "novas perspectivas abertas", e sim para louvar Shakespeare. Realmente muito se escreveu sobre o Teatro do Estudante, e Maria Jacintha conta por quê:

Logo depois de *Feia*, montei *O Troféu*, uma comédia de Armando Gonzaga, com todas as características do autor de *Cala a Boca Etelvina*, velho mestre do *vaudeville* nacional, e que ocupa, com Gastão Tojeiro, um lugar que ninguém lhes poderá tirar, lugar de mérito na história do nosso teatro, embora uma geração de renovadores inconsequentes os apedreje de vez em quando...[4]

> Os Comediantes, por seu lado, não contando com um relações-públicas do nível de Paschoal, mereceram nestes primeiros tempos bem pouca atenção. Os fatos se inverteriam mais tarde, com a estreia de *Vestido de Noiva*.
>
> Referindo-se à segunda apresentação de Os Comediantes, quase dois anos depois (em novembro de 1941), com subvenção do SNT para "reprise" de *A Verdade de Cada Um*, Doria afirma que "as récitas reuniram uma plateia das mais interessantes,

Não houve ninguém, no Rio de Janeiro, dispondo de uma caneta, pedaço de papel, coluna em jornal, que não escrevesse sobre o Teatro do Estudante Brasileiro – TEB. Mesmo porque o Paschoal batia diariamente o telefone para a gente pedindo um artigo, uma nota, um comentário.[5]

3. Idem.
4. *O Teatro da Minha Vida,* p. 150.
5. Depoimento de Maria Jacintha, *Dionysos* nº 23, p. 73.

A batalha parte 2.p65 261 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / DIVULGAÇÃO INACEN

Esther Leão

com a participação franca do elemento social de destaque: gente de posição definida e de educação requintada, e que encontrava a possibilidade, talvez, largamente sonhada, de quebrar o preconceito e tentar a carreira do palco"[6]. Esta aparente confusão de palco e plateia denuncia a postura elitista desses renovadores, que negavam tanto o teatro profissional existente quanto a plateia que o mantinha – gente de baixo estrato social, inculta, grosseira, segundo eles. A matéria estética fica em planos secundários, o que se prioriza é a condição social.

2

Nessa fase de "arrebentação" verifica-se também um movimento importante na dramaturgia. Novos autores surgiriam no decorrer dos anos 1940, ampliando as perspectivas tanto do drama (já endereçado ao realismo psicológico) quanto da comédia de costumes. Dois autores têm especial importância ao nosso estudo por promoverem a renovação do melodrama tão sonhada pelo guerreiro da quimera: Maria Jacintha e Nelson Rodrigues.

Maria Jacintha assumiu a direção do Teatro do Estudante em 1939, quando Paschoal Carlos Magno partiu para a Inglaterra, onde permaneceria por cinco anos. Como diretora artística, Maria Jacintha garantiu a continuidade do grupo e deu-lhe nova orientação. "A ordem estava subvertida", diz ela. "Uma série de atritos e brigas entre atores, diretores e coordenadores". Talvez o sucesso os tivesse contaminado, alimentando vaidades. Contavam já com três clássicos no repertório – além de *Romeu e Julieta*, fizeram *Os Romanescos*, de Edmond Rostand, e *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias –, e Maria Jacintha resolveu escolher um texto em que eles "fossem apenas estudantes, como eles eram" e pudessem se apresentar "com uma técnica de representar mais espontânea". Continua seu relato:

> Eu tinha encontrado o TEB pronto para os ensaios de *A Duquesa de Pádua*, do Oscar Wilde. Muito brocado, túnicas e mantos, não sei de quantos metros. Mandei engavetar tudo isso e resolvi fazer a coisa mais simples, menos presunçosa: *Dias Felizes*, de Claude André Puget. A primeira impressão que causou a escolha da peça em alguns dos mais esnobes do elenco foi de um choque: "Ora, nós somos artistas shakespeareanos", chegou-me a dizer um deles. "Bom, mas vamos tentar esta peça", foi minha resposta. Começamos os ensaios. Logo o texto começou a encantar a todos. Os atores foram perdendo o pedantismo de antes e aos poucos estavam aqueles jovens envolvidos com seus personagens, numa alegria mais humanizada, pois *Dias Felizes* trouxe sobretudo mais verdade ao TEB, com seus participantes passando a tirar mais de dentro suas emoções para o trabalho.[7]

Convidou para dirigir o espetáculo a atriz portuguesa Esther Leão, que dirigira os dois últimos trabalhos do Teatro do Estudante e saíra do grupo por desentendimentos. Rigorosa no trabalho, exigente e profunda conhecedora do metiê, dona Esther Leão rapidamente colocou as coisas nos eixos. A parceria de Maria Jacintha e Esther Leão propiciou a continuidade e o crescimento do Teatro do Estudante. Entre os atores que então iniciaram suas carreiras figura aquela que seria o grande mito do moderno teatro brasileiro: Cacilda Becker[8].

Maria Jacintha teve papel de relevo no processo da modernização cênica. Além de reorganizar o Teatro do Estudante, des-

6. Artigo citado.
7. *Dionysos,* depoimento citado.
8. Cacilda Becker estreou a 12 de abril de 1941, com a peça de Julien Luchaire, *3.200 Metros de Altitude.*

A batalha parte 2.p65 262 28/10/2010, 11:22

tacou-se como animadora cultural. Fundou o Teatro de Arte do Rio de Janeiro, promovendo as "temporadas de arte", nas quais Dulcina de Moraes, apresentou peças de Shaw, Pirandello, Garcia Lorca, D'Annunzio, estabelecendo novo padrão de repertório, no nível que os amadores tentavam implantar, mas não conseguiam pela descontinuidade do seu trabalho. Mulher de grande cultura, Maria Jacintha era catedrática de português e de francês, jornalista, dramaturga e tradutora. Escreveu sua primeira peça, *O Gosto da Vida*, em 1938, montada pela Companhia Jayme Costa, com patrocínio do SNT. Ano seguinte, *Conflito*, sua nova peça, foi à cena pela Companhia Dulcina-Odilon, dando início à amizade entre a autora e a atriz.

Conflito é um melodrama que, apresentando preocupação com estilo literário, procura atualizar os velhos temas e dinamizar as velhas estruturas. A protagonista é Gilda, moça que viajou pelo mundo, educou-se nos Estados Unidos e, de repente, órfã, ficou sob a tutela dos tios, Alfeu e Corina. A vivência em meios desenvolvidos torna seu comportamento chocante para a tacanha e preconceituosa sociedade local. Ao longo da peça, Gilda vai comentando as deformações que a hipocrisia sistematizada na sociedade patriarcal provoca. Maria Jacintha retoma, dessa maneira, os temas básicos de Renato Vianna, dando-lhes tratamento atualizado e novo colorido: o ponto de vista feminino. O "nó" dramático ocorre no segundo ato, quando a prima Lídia confessa a Gilda que está grávida. O noivo viajou há meses e não mais entrou em contato, o que caracteriza o abandono. Está desesperada. Só vislumbra um caminho: o aborto.

Ao contrário de Renato Vianna, que estabelecia o caos e não raro encontrava na morte a solução do problema, Maria Jacintha opta pela habilidade feminina para dar solução ao mesmo tempo exemplar e, tanto quanto possível, feliz. Gilda convence Lídia a viajar com ela. Passam alguns meses na fazenda de um tio, que é homem de ideias avançadas e sem preconceitos. Lá nasce o bebê. Voltam para o Rio, dizendo ser de Gilda o filho. Complica-se o caso quando o ex-namorado de Gilda, por quem ainda está apaixonada, volta a procurá-la, mas não consegue aceitar o *fato* de ela ser mãe solteira. Retorna, também, o noivo de Lídia e sabe-se então que ele sempre enviou cartas, mas Corina, por não aceitar o namoro da filha com o rapaz, devolvia os envelopes fechados. Tudo resolvido, com dois casamentos acertados, aqueles que sofreram, vencem, e os hipócritas recebem uma lição de moral.

Com a deflagração da guerra, Maria Jacintha escreveu a peça pacifista: *Convite à Vida*, que enfrentou problemas com

A batalha parte 2.p65 263 28/10/2010, 11:22

> Nunca ouvi, em teatro nacional, diálogo mais excelente, com naturalidade de dicção e interesse bem tecido. Acho mesmo que, desse ponto de vista, *Convite à Vida* é admirável. Não me chateei um segundo. Arre, Maria Jacintha, você conserva a gente num mal-estar ideológico absoluto, durante dois atos e meio e de tal forma que é impossível a gente saber aonde você quer chegar! E tanto mais que a psicologia dos personagens está otimamente construída! Você tem a habilidade, confesso que extraordinária, de não fazer promessa nenhuma, pelo contrário, você faz questão de, por dois atos, manifestar uma "imparcialidade" absoluta, dicionarizando todas as censuras merecidas e possíveis que a gente possa fazer ao democratismo de anteguerra. Todas as suas verdades são muito justas, mas a imparcialidade de você esqueceu a premissa, derivável, talvez, no caso, do "nem todas as verdades se dizem". Tomei cada suspiro...[9]

a censura por dois anos, indo à cena pela Companhia Dulcina-Odilon a 1º de junho de 1944, quando o corpo expedicionário preparava-se para rumar à Itália.

Convite à Vida colocava à reflexão da plateia a inutilidade e a bestialidade da guerra. Fazia-o corajosamente, nessa época em que manifestações de rua pediam a guerra. A trama se desenrola em uma casa onde os homens da família alistam-se para os combates. O conflito fica por conta do jovem casal pacifista, Sônia e Cláudio. Ele integra uma comitiva que viaja pelos países a serviço da paz. Os horrores da guerra, no entanto, o transformam e, ao voltar, surpreende Sônia com sua decisão de também se alistar.

O autoritarismo patriarcal, questão nuclear do melodrama brasileiro, está na tia Noemi. Juntando-se a outras pessoas, tia Noemi compõe um batalhão nazi-fascista que atua em nome dos Aliados! Assim, Maria Jacintha dá um nome à intolerância tão arraigada na sociedade patriarcal brasileira.

O que mais importa na peça, todavia, é a discussão sobre a guerra e os choques ideológicos. A autora conduz o debate através de diálogos fluentes, onde os traços do melodrama têm atenuados a pieguice e o sentimentalismo graças ao raciocínio frio e implacável, que argumenta e contra-argumenta, revelando as várias faces do problema posto em questão. Numa carta a Maria Jacintha, Mário de Andrade confessou:

> A peça é ainda um melodrama, mas já não o "teatro de tese". As razões opostas surgem e se desenvolvem alimentando os conflitos do enredo. Não há, como no "teatro de tese", um conceito moral pendendo sobre as cabeças. Assim, com muito mais sucesso do que Renato Vianna, Maria Jacintha consegue aproximar o melodrama do teatro psicológico, além de introduzir o debate ideológico em nossa dramaturgia.

3

Nessa época, contudo, surge um novo autor, Nelson Rodrigues, que remete o melodrama na direção oposta à de Maria Jacintha, dispensando o racionalismo e mergulhando na essência mítica inerente ao gênero.

Filho do polêmico jornalista Mário Rodrigues, Nelson tem uma história de vida que compete com a ficção. Talvez por isso suas atitudes pessoais e o lastro trágico dos acontecimentos familiares ganharam dimensão tão exagerada ao ponto de se anular, nos comentários críticos sobre a sua obra, a herança dramatúrgica que recebeu e engrandeceu. Ou talvez essa herança não tenha sido devidamente avaliada porque

9. Mário de Andrade, carta a Maria Jacintha datada de São Paulo, 10 de fevereiro de 1945. *Convite à Vida*, p. 9.

A batalha parte 2.p65 264 28/10/2010, 11:22

Nelson Rodrigues (em função da sua segunda peça, *Vestido de Noiva*, encenada por Os Comediantes) tornou-se um estratégico símbolo de ruptura e de negação do teatro anterior. Criou-se, então, a ideia de um dramaturgo que surgiu do nada, do vácuo, como se jamais tivesse entrado em um teatro e menos ainda convivido com os criadores cênicos.

Também Nelson Rodrigues, nos primeiros tempos, quando buscava reconhecimento intelectual à sua obra, laborou no sentido da negação dos antecessores. Em um trecho das suas "Memórias", publicadas no *Correio da Manhã*, confessa ter atacado sistematicamente autores de sucesso. Seu alvo maior era Joracy Camargo. "Eu odiava Joracy Camargo", confessa:

> Claro que era um sentimento, ou ressentimento, de origem estritamente literária. Joracy escrevera *Deus Lhe Pague*, que eu não vira nem lera; e eu não perdoava o sucesso tremendo. *Deus Lhe Pague* era uma espécie de *Dama das Camélias* do teatro brasileiro. Onde quer que a levassem, no Municipal ou no Circo Dudu, as pessoas aplaudiam de pé e só faltavam pedir bis como na ópera. (...) Eu desculparia, talvez, a bilheteria prodigiosa. E, com efeito, *Deus Lhe Pague* era representado, sempre, para casas lotadas. Mas vá lá. O que me ofendia, me desfeiteava, era a consagração intelectual. Não me esquecia de um almoço de literatos ao autor. E lá, Gilberto Amado teria dito que *Deus Lhe Pague* era "a única peça universal do teatro brasileiro". Esse elogio causou-me um intolerável dano físico.[10]

Em função disso atacou violentamente Joracy em artigo assinado por pseudônimo. Continua Nelson suas confissões:

> Ninguém entendeu a gratuidade da agressão. Mas, Joracy Camargo não foi o único. Contra o autor de *Deus Lhe Pague*, escrevi; e contra os outros, falava nas esquinas nos cafés e nas redações. Eu não admitia um nome do teatro brasileiro, fosse do passado, fosse do presente. Lembro-me que Renato Vianna era outro. Tinha uns restos de prestígio intelectual; uma meia dúzia de fiéis ainda o adulava. Certa vez, disse-me o Schmidt: "Ninguém consegue ser nada no Brasil, se não acreditou um dia em Renato Vianna".[11]

E Nelson alegava desconhecer o teatro antes de tentar a dramaturgia. Alegação que Sábato Magaldi toma por verdadeira: "Como se sabe, ao aventurar-se no teatro, Nelson praticamente desconhecia tudo dessa arte"[12], escreveu o ilustre crítico lembrando o depoimento prestado por Nelson ao SNT:

> (...) hoje eu acho formidável e gozo pra burro ao dizer que até escrever *Vestido de Noiva* eu só tinha lido uma peça. Não digo visto. Eu tinha visto na infância, a Alda Garrido em *Cala a Boca Etelvina*. Agora, mais tarde, já adulto, eu só tinha lido *Maria Cachucha* e mais nada de teatro.[13]

Não seria bravata? De qualquer modo, certamente Nelson Rodrigues "acreditou um dia em Renato Vianna". Quanto mais não seja, por causa das muitas colaborações do seu amado irmão Roberto e Renato Vianna na página "Espírito Moderno", na revista *Jazz* ou na Caverna Mágica. E, provavelmente, teve algum tipo de contato com melodramas de Renato Vianna que, residualmente, aparecem em uma ou outra obra sua. Mas a ponte entre o novo e o veterano autor, confrontadas as respectivas obras, se apresenta no universo temático, sempre implicando irado repúdio aos valores da sociedade patriarcal.

A estreia de Nelson Rodrigues deu-se com *A Mulher Sem Pecado*, encenada pela Companhia Rodolfo Mayer na temporada oficial de 1941. A peça, na mesma medida que retoma a questão dos preconceitos sob o ângulo da vida familiar, revela nova maneira de ver e de pensar essa questão. Fala da obsessão de Olegário pela fidelidade da esposa, Lídia. Paralítico (ou melhor, falso paralítico, pois inventou a doença para testar a mulher), Olegário da cadeira de rodas comanda a vida da esposa. Lê sua correspondência; paga ao motorista, Umberto, para espionar cada passo da mulher fora de casa; faz um dos seus empregados, Joel, investigar o passado de Lídia; e a atormenta a cada momento com suspeitas, acusações, provocações.

Os antecedentes dos seus personagens têm muito em comum com os de Renato Vianna. A exemplo de César (*Sexo*) e de Roberto MacDowell (*Deus*), Olegário casou-se em segun-

10. *A Menina Sem Estrela,* p. 160.
11. Idem, p. 161. O "Schmidt" evocado é o poeta Augusto Frederico Schmidt.
12. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações,* p. 43.
13. *Depoimentos,* v. 5, p. 122.

A batalha parte 2.p65 265 28/10/2010, 11:22

das núpcias com mulher mais jovem. Esse casamento, como o de César e Wanda, configurou a "compra" da mulher de origem humilde: Lídia é filha de lavadeira e morava na Aldeia Campista – bairro pobre da Zona Norte, onde Nelson passou parte da infância. O casamento como "negócio" é explicitado por Olegário, depois de uma briga com dona Márcia, ao ser inquirido por Maurício sobre o que fez para sua mãe estar em prantos:

OLEGÁRIO (*Melífluo*) – Nada. Não fiz nada com sua mãe. Não a chamei de lavadeira, nem disse que ela vendeu a filha. Aliás, sou a favor das mães mercenárias que até tratam muito bem as filhas, engordam, põem num colégio etc. e tal. Um alto negócio, certas mães.[14]

Como alguns maridos das peças de Renato Vianna, o Olegário de *A Mulher Sem Pecado* descura suas obrigações conjugais. A diferença é que Renato via esses maridos relapsos envoltos na aura da ciência ou da arte, eram cientistas ou literatos, colocando uma distância entre eles e os mortais comuns; ao passo que Nelson Rodrigues apenas os destaca da multidão: Olegário é um homem de negócios, talvez industrial, típico burguês.

Mas enquanto Renato Vianna abordava as distorções comportamentais visando ao exemplo moral, Nelson Rodrigues encontrou nas mesmas a pulsação dramática e a via propícia para ingressar nos recônditos da alma humana. As tentativas de Renato no sentido de atualizar o melodrama através dos conceitos freudianos (ou da psicologia individual) frustavam-se. Por seu lado, graças a uma intuição de gênio, Nelson Rodrigues atualizou o melodrama não apenas na forma, na superfície, mas desde a base, desde a raiz mítica do gênero.

"Sabes o que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos se conservassem castos um para o outro, sempre, de dia e de noite. (...) Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos..."[15]

"Sonhei que você estava batendo no seu marido, com um cinto. Um cinto de fivela. Primeiro, dava aqui nos rins, com toda força. Depois, cismou de bater nos olhos. Com a fivela. Nos olhos do seu marido."[16]

"E o casamento é assim: nos primeiros dez dias, marido e mulher são dois cações esfomeados...
E depois! Depois evapora-se a volúpia... São tranquilos como dois irmãos... De forma que o desejo da esposa pelo marido parece incestuoso..."[17]

Percebe-se na obra de Renato Vianna aproximação ao universo mítico; desvia-se, porém, ao colocar na boca dos personagens discursos moralistas, que radicalizam os fatos e os "explicam" no viés da moral burguesa. Já Nelson Rodrigues está no vórtice do inconsciente coletivo, não para "explicar" fatos humanos, mas para desvendar o caos primordial de todos os homens. Em *A Mulher Sem Pecado* as emanações arquetípicas irrompem do princípio ao fim e são o combustível da ação dramática. Nas falas a conexão com o pensamento arcaico é representada sob a forma de uma lógica cotidiana radical:

O *modus* arcaico impera na poética rodrigueana. As frases lapidares que caracterizam seu diálogo e as situações insólitas das tramas constituem representações arquetípicas. O erotismo dos seus personagens os torna essencialmente *instintos*, condutores de arquétipos – são antes "entidades dramáticas" do que personagens. O cenário social em que se movem fornece o *padrão total* para a emergência arquetípica. Isto não é produto de um planejamento consciente do poeta: é inerente à sua percepção de mundo.

14. "A Mulher Sem Pecado", em *Teatro Completo,* v. 1, p. 102.
15. Idem, p. 71.
16. Idem, p. 90.
17. Idem, p. 95.

A batalha parte 2.p65 266 28/10/2010, 11:22

4

Por razões diferentes, a II Guerra Mundial interferiu na evolução do teatro brasileiro tanto quanto a I Guerra. O isolamento do país no período de 1914-1918 propiciou a organização do teatro nacional; o afluxo de refugiados europeus na segunda conflagração ensejou novo passo: a "internacionalização" desse mesmo teatro.

O tema da "internacionalização" se esboçou pela metade dos anos 1930, com a chegada de notáveis professores europeus (a maioria francesa) à Universidade de São Paulo. No início da década seguinte a influência deles se fazia sentir na nova geração de intelectuais. Um exemplo foi a revista *Clima*, em cujo corpo de redatores figuravam Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Antônio Cândido, nomes que se destacariam na crítica moderna de teatro, cinema, artes plásticas e literatura, respectivamente. Um grupo de jovens intelectuais, que Oswald de Andrade chamava "*chato-boys*". Não se tratava de picuinha do mestre modernista com a nova geração: o antagonismo apenas denunciava a distância ideológica entre ambas as gerações.

Fatores diversos interagiam e resultavam na febre da "internacionalização". Internamente, o desenvolvimento da indústria e consequentes reflexos na vida do cidadão, assim como a consolidação de uma nova classe social e a ostensiva oposição dessa classe ao governo de Getúlio Vargas, pesavam na balança. A situação externa, dominada pela guerra e pela aliança entre países, também refletia internamente.

Dois artistas estrangeiros tiveram especial importância na confluência do "novo teatro" à corrente internacionalista: Louis Jouvet e Zbgniev Ziembinski. Por causa da guerra vieram ao Brasil e aqui ficaram, o primeiro por um ano e pouco, o segundo pelo resto da vida.

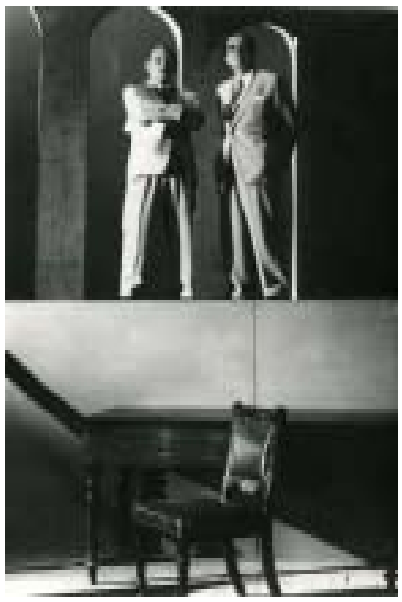
A partir da ocupação alemã na França, Louis Jouvet praticou um "teatro de resistência". Convidado a trazer sua companhia à América do Sul, obteve permissão do governo de ocupação e, a 6 de maio de 1941, desembarcou com a companhia no Rio de Janeiro.

Viajando às vezes a São Paulo, Buenos Aires e Montevidéu, Louis Jouvet voltava sempre ao Rio de Janeiro, onde permaneceu até setembro de 1942, quando seguiu viagem pela América Latina. Só com o fim da ocupação alemã, voltou à França. Sua longa permanência no Rio influenciou especialmente os novos. Para ele, era indiferente a batalha em curso no teatro brasileiro, entre novos e veteranos. Recebia os moços e lhes

FUNARTE – CEDOC / ACERVO ALDO CALVET

Ziembinski

A batalha parte 2.p65 267 28/10/2010, 11:22



FUNARTE – CEDOC / NEY ROBSON

Nelson Rodrigues e Tomás Santa Rosa no cenário de *Vestido de Noiva*

dava conselhos; ia ver Procópio Ferreira e se emocionava com sua interpretação do Harpagon, em *O Avarento*. Chegou mesmo a enviar carta a Procópio convidando-o participar de sua companhia quando retornasse a Paris.

A avançada arte de Jouvet e a apurada técnica dos seus atores deslumbravam nossos novos artistas, passavam a ser paradigmas do novo teatro. Segundo Gustavo Doria, Os Comediantes enviaram uma comissão para se aconselhar com o mestre francês sobre a "criação do teatro nacional brasileiro":

> E lá se foi Brutus Pedreira com mais uns poucos colegas à procura do mestre visitante. E voltou de lá com a verdade estarrecedora: qualquer iniciativa que pretendesse fixar no Brasil um teatro de qualidade, um teatro que atingisse verdadeiramente a uma plateia, não estaria realmente realizando nada enquanto não prestigiasse e incrementasse a literatura nacional! Não havia autores brasileiros no momento? Estimulássemos os possíveis para que escrevessem alguma coisa, porque numa terra de tamanha luminosidade, onde a natureza era tão pródiga, debaixo de um céu tão acirradamente azul, onde o povo possuía uma exuberância própria, que se traduzia principalmente através de uma festa de carnaval verdadeiramente fascinante, o teatro brotava de todos os cantos, em todas as ruas. Molière ou Shakespeare seriam experiências futuras. O ponto de partida era o autor brasileiro.[18]

"Estarrecidos" com a revelação de Jouvet, os moços olhavam à volta e nada viam que pudesse substituir os modernos e clássicos alienígenas dos seus sonhos. Negavam a existência de uma dramaturgia nacional. Solicitaram obras de teatro a romancistas e poetas, sem retorno. A angústia dos moços persistiu até aparecer o novo original de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*. Mas, a essa altura, já com eles se enturmara Ziembinski.

Polonês, refugiado de guerra, Ziembinski aportara no Rio de Janeiro a caminho dos Estados Unidos. Foi ficando, porque não conseguia visto. Agostinho Olavo o conheceu em coquetel oferecido ao pianista polonês Witold Malcuzinsky e o convidou a visitar a Associação Artísticas Brasileiras (AAB), onde Os Comediantes trabalhavam a remontagem de *A Verdade de Cada Um*.

O entrosamento de Ziembinski (ator de prestígio na sua terra) com os jovens comediantes foi imediato e alimentado pelo interesse de ambas as partes: do grupo, que via no estrangeiro a possibilidade do apoio de alguém experiente, conhecedor das técnicas modernas de que tanto necessitava; e de Ziembinski que, além de ver dificultada a continuação da viagem, percebia as potencialidades desse ambiente teatral, propício a que um artista como ele se fixasse e criasse uma situação de permanência.

Na remontagem de *A Verdade de Cada Um* Ziembinski se encarregou de iluminar o espetáculo. Começava assim a colaboração do polonês com Os Comediantes. Foi contratado com exclusividade, mas, enquanto se discutia o repertório para a nova temporada, Ziembinski dirigiu para o Teatro Universitário *À Beira da Estrada*, de Jean Jacques Bernard. Para Gustavo Doria, o espetáculo reafirmou "sua formação expressionista, de tal maneira transforma ele um original despretensioso e vazio num drama de intensidade psicológica"[19].

Ziembinski tinha facilidade em aprender o português, que Brutus Pedreira lhe ensinava. E assim pôde ler o original que o

18. Gustavo Doria, "Os Comediantes". *Dionysos* nº 22, p. 16.
19. Idem, p. 18.

A batalha parte 2.p65 268 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Suzana Negri, Maria Lina e Cirene Tostes
em *Margarida Gauthier*, em 1944.

inscreveria, junto com Os Comediantes, em lugar de honra na história do teatro brasileiro: *Vestido de Noiva*. Conta Doria:

> A peça foi lida por todos. Lida e discutida. Santa Rosa e Ziembinski logo procuram uma fórmula ideal para a sua apresentação cênica, onde não houvesse solução de continuidade dentro do espetáculo, em virtude da sucessão de quadros, alguns de duração mínima. O texto fascinava os que o liam e com isso *Vestido de Noiva* passou a ser o grande trunfo de Os Comediantes para a sua segunda temporada. Seria a peça de estreia no Municipal.[20]

Dificuldades financeiras retardavam a temporada e, nesse tempo, Ziembinski dirigiu para o Teatro dos Novos, organizado por Paulinho Soledade, um espetáculo com duas peças: *Orfeu*, de Jean Cocteau, e *As Preciosas Ridículas*, de Molière.

Finalmente, a 27 de novembro de 1943, teve início a temporada de Os Comediantes, no Ginástico, com o programa composto de *Um Capricho*, de Musset, e *Escola de Maridos*, de Molière, ambos dirigidos por Adacto Filho. A 4 de dezembro, Ziembinski surgiu como diretor de Os Comediantes com *Fim de Jornada* (*Journey's End*), de Sheriff. De certa forma, foi uma decepção. "Obrigando o espectador suportar quatro horas e meia de interpretação de um texto escrito para uma duração normal

20. Idem, p. 19.

A batalha parte 2.p65 269 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Dulcina de Moraes em *Pigmelão*, de Bernard Shaw, em 1944

de duas horas"[21], Ziembinski revelava aspectos negativos do seu sistema que, anotou Doria, inquietavam os seus comandados:

> Já com *À Beira da Estrada* transformara ele uma peça singelamente lírica, despretenciosa e sem maior importância numa tentativa de estudo psicológico. O *Orfeu*, de Cocteau (...) tinha todo um simbolismo exacerbado numa versão tipicamente expressionista, ainda que grandemente decorativa. Mas o Sheriff, não. O espetáculo era cansativo mesmo. O drama psicológico, de ambiente de guerra, sem qualquer intenção mais profunda, parecia um conflito terrível de consciências, onde cada personagem falava pausadamente e somente depois de muito meditar. Esta característica aliava-se a uma outras que era a de trabalhar exaustivamente, e cada um separadamente, os seus atores, de maneira que, jovens e inexperientes, quando no palco, pareciam todos eles pequenas reproduções do mestre.[22]

Se Ziembinski ficasse apenas nisso, certamente não teria a importância que tem na história do nosso teatro. Deve-se tal importância ao encontro com o texto de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, e com os cenários de Tomás Santa Rosa, realizando o espetáculo que ao estrear no Teatro Municipal, a 28 de dezembro de 1943, coroou a longa etapa de tentativas de modernização cênica entre nós.

5

Corre o tempo o boato de que Ziembinski teria reescrito a peça de Nelson Rodrigues. Mesmo Luiza Barreto Leite, que tudo viu e de tudo participou, não hesita em proclamar tal versão: afirmou que "Ziembinski, começando por reescrever o *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, transformando a confusa 'comédia de costumes' carioca em obra de arte expressionista, iniciou a atual reformulação de textos"[23].

Que tipo de reescritura teria sido essa? Sobre o próprio texto, transformando-lhe a estrutura e a dialogação? Três indícios negam essa possibilidade e devem ser considerados. Primeiro: o texto de *Vestido de Noiva*, em qualquer dos seus aspectos dramatúrgicos, tem as marcas pessoais de Nelson Rodrigues; apresenta a técnica, o imaginário, a poesia característicos da sua obra. Segundo: por mais facilidade que Ziembinski tivesse com idiomas, seria um fenômeno extraordinário haver conquistado tão rapidamente o domínio da língua a ponto de usar as palavras com a destreza de quem sempre lidou com elas e as usou no teatro de modo original e até hoje inigualado. Terceiro: o notório zelo de Nelson com o que escrevia torna mais difícil imaginá-lo admitindo que alguém se metesse a alterar um escrito seu[24].

Tratou-se, certamente, de reescritura cênica. Ziembinski usava a liberdade facultada ao encenador de fazer a *sua* leitura da obra. Coisa estranha nesse teatro ainda preso à ideia do "ensaiador", que apenas tentava reproduzir no jogo cênico as indicações colocadas pelo autor. Graças aos depoimentos de Gustavo Doria, torna-se claro que, nessa época, Ziembinski transformava em "expressionista" qualquer texto, fosse de que escola fosse. Mais ainda, e melhor, o faria com *Vestido de Noiva* que, sem ser expressionista no rigor do termo, muitas aproximações apresenta com o expressionismo.

Essa questão reflete, de um lado, o endeusamento dos estrangeiros, que passava a caracterizar a nova fase da moder-

21. Idem, p. 21.
22. Idem.
23. Luiza Barreto Leite, "A Fase Histórica". *Dionysos* nº 22, p. 47. Fez a mesma afirmação em depoimento para o autor.
24. Ruy Castro observa que "Ziembinski, marotamente, nunca se esforçou para desmentir" os boatos de que teria reescrito a peça. "Ao contrário, atribuía-se inclusive a autoria dos *flashbacks* e *flashfowards* usados continuamente na peça, esquecendo-se de explicar como Nelson poderia ter concebido a peça sem eles". *O Anjo Pornográfico*, p. 177.

A batalha parte 2.p65 270 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU / FOTO CARLOS

Vestido de Noiva, por Os Comediantes, em 1943

nização cênica – a impressão é de que sem eles nada conseguiríamos fazer, sequer um autor como Nelson Rodrigues conseguiria produzir obra como *Vestido de Noiva*. Por outro lado, a questão revela a dificuldade dos nossos artistas e intelectuais de detectar os valores intrínsecos de uma obra sem o paradigma da moderna dramaturgia estrangeira. O rótulo de "comédia de costumes" para *Vestido de Noiva*, evocado por Luiza Barreto Leite, era um consenso. As peças de Nelson foram sempre consideradas "comédias de costumes". De maus costumes. E Nelson Rodrigues logo deixou de ser o "mocinho" para ser tornar o "vilão" da dramaturgia: suas peças seguintes, *Álbum de Família* e *O Anjo Negro*, ainda que mais vigorosas e artisticamente importantes do que a prestigiada *Vestido de Noiva*, mereceriam o repúdio.

Isso denuncia a contaminação do nosso teatro pela ideia de "internacionalização". Coisa que teve variações no limite do ridículo, como a onda de peças nacionais ambientadas em outros países. Assim, modernizava-se o teatro contra as suas tradições e contra a tradição modernista brasileira. Contudo, na plataforma do melodrama moderno, impregnado de signos míticos, Nelson Rodrigues retomava e desenvolvia de maneira esplêndida temas e técnicas tentados por dramaturgos anteriores, heróis malditos da cultura teatral em formação.

A sociedade patriarcal subjaz na fábula das duas irmãs, Alaíde e Lúcia, num quadro familiar de intrigas, preconceitos e fal-

A batalha parte 2.p65 271 28/10/2010, 11:22

sidades. A imprensa manipuladora de informações e de índole sensacionalista, que Renato Vianna colocou em várias das suas peças, também comparece em *Vestido de Noiva*, nas cenas curtas em que o repórter comunica à redação, em comentários jocosos, o acidente de que foi vítima Alaíde. Mais tarde, Nelson Rodrigues levaria o tema às culminâncias dramáticas com *O Beijo no Asfalto*. No nível técnico, ou formal, com *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues levou a consequências importantes a tentativa de dar à narrativa cênica a dinâmica cinematográfica.

A proposta ingênua de Mário Nunes, com o Teatro da Gente Nova (1930), visando a alcançar a dinâmica cinematográfica abrindo metade do palco e fechando a outra metade, foi uma das primeiras tentativas. Oduvaldo Viana tentou a mesma coisa de modo também artificial: eliminar o intervalo entre um e outro ato. Com *Amor* (1934), no entanto, já buscava meios dentro da própria estrutura dramática, com cenas paralelas mostrando acontecimentos que se davam em locais diferentes. O mesmo recurso usou Maria Jacintha em *Conflito*, com muita parcimônia. Esses cometimentos visavam a quebrar a estrutura conformada da narrativa cênica, com sua exasperante linearidade.

Nelson Rodrigues foi mais longe estruturando a narrativa com cenas curtíssimas, onde fatos simultâneos da realidade, da memória e da alucinação deslindam o universo caótico de Alaíde. Tal estrutura, perpassada de elementos do melodrama, que fazem as emoções irromper em ímpetos despudorados, propiciou a Ziembinski o exercício completo do expressionismo.

6

A estrutura dinâmica de *Vestido de Noiva* encontrou na direção e na iluminação de Ziembinski e no cenário de Santa Rosa notável materialização cênica. Um marco histórico: era a modernidade cênica, não no bojo ideológico do modernismo, que à sua maneira a Batalha da Quimera representou, mas no desvio contramodernista. Fato que Luiza Barreto Leite, da equipe fundadora de Os Comediantes, expõe com certa amargura:

> Foram muitas as fases de transição, entre essa tentativa de voltar à *Semana*, com dezesseis anos de atraso, continuando o movimento modernista, que não havia atingido verdadeiramente o teatro... (...) Talvez este tenha sido o erro: nunca se volta, sempre se continua. (...) E assim nós, que queríamos criar para a frente, depois de mil experiências, acabamos criando para trás, isto é, voltando à experiência já desgastada na Europa, em vez de realizar o sonho de um teatro total, com raízes nativas, que bem adubadas produziriam flores e frutos aceitos e saboreados no mundo inteiro, com o mesmo prazer – ou interesse – com que saboreamos os deles.[25]

O desvio do ideal modernista para o "internacionalista" surge de modo metafórico e revelador da cisão do grupo:

> Mas mesmo hoje (...) existe uma fase obscura, aquela que durou três anos e que, como toda fase inicial de pioneirismo, onde todos arrancam com os dedos sangrando as pedras dos caminhos, se poderá chamar de *fase Heroica*, pois é nela que se constrói a escada por onde os outros subirão. Se alguns sabem vencer o gigante que se esconde acima do pé de feijão, e outros são engolidos por ele, ou nem sequer chegam ao topo, é outro problema. Mas dói muito quando caímos porque não o gigante mau, mas os próprios companheiros, nos cortam a escada ou nos jogam fora dela...[26]

A cisão do grupo denuncia a alteração ideológica do processo. O trabalho dos pioneiros, voltado para o ideal modernista, foi-se contaminando pelas ideias "internacionalistas" que se espalhavam nos meios culturais e que estavam ligadas à ascensão da nova classe social.

Nesse mesmo período organizavam-se em São Paulo dois grupos amadores em que a nova orientação ideológica era de-

25. Luiza Barreto Leite, artigo citado.
26. Idem.

A batalha parte 2.p65 272 28/10/2010, 11:22

terminante: em 1941 surgia o Grupo de Teatro Experimental, de Alfredo Mesquita, e em 1943 o Grupo Universitário de Teatro, de Décio de Almeida Prado. Ambos os grupos tinham sérias preocupações artísticas e o Grupo Universitário de Teatro se caracterizou pela proposta de levar apenas peças escritas originalmente em português, diferenciando-se substancialmente dos demais grupos. Mas não fugia à ideia de "fazer aqui tão bem como se faz lá fora" e à eleição do belo e do bom gosto como objetivos estéticos.

As diferenças de Oswald de Andrade com os *chato-boys* não impediram que ele viesse a público manifestar entusiasmo pela encenação do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, com a qual estreou o Grupo Universitário de Teatro:

> Estes grupos têm especial importância pelo papel que desempenharam no sentido de estimular a prática do amadorismo em São Paulo, formando o movimento que desembocaria na criação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, por Franco Zampari.

O Grupo Gente Nossa, do Recife, sucumbiu, mas, em 1942, Valdemar de Oliveira fundou o Teatro Amadores de Pernambuco, que virtualmente o continuava, mas acompanhando a tendência dessa fase de arrebentação.

Para "fazer aqui tão bem como se faz lá fora", Os Comediantes deram a receita: importar diretores europeus. Depois de Ziembinski surgiram Turkov e Ruggero Jaccobi. E, ao fundar o TBC, Franco Zampari adotou a norma da importação de diretores italianos.

A primeira metade dos anos 1940 foi marcada pela arrebentação dos novos valores que fariam triunfar a modernização cênica, tendo por principal ponto de referência a estreia do *Vestido de Noiva*.

Mas, esses novos valores modernizavam a cena rompendo com a tradição modernista.

Em plena arrebentação, dava-se o desvio.

> Os *chato-boys* estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da Barca* de Gil Vicente, levado à cena em nosso principal teatro? (...) Os senhores Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela pequena *troupe* universitária, ficaram credores de nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu.[27]

27. *Ponta de Lança,* p. 86.

A batalha parte 2.p65 273 28/10/2010, 11:22

A Escola Dramática do Rio Grande do Sul

1

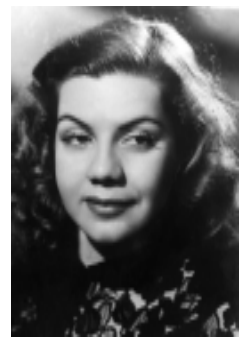
A decisão de Renato de abandonar o teatro acabou logo. Havia uma compulsão para que continuasse, a despeito das dificuldades.

Sua luta foi decisiva na preparação do ambiente para o florescimento de princípios regeneradores e modernizadores da encenação, agora bandeira da geração emergente. Os novos seriam seus herdeiros, os continuadores, mas não se reconheciam como tais: estavam eles "descobrindo" tudo. Muitos o admiravam como lutador, ao qual o sofrimento deu aura mística. Um santo – e santo é coisa do passado.

Ilusão: Renato não se confinara no passado. Enquanto Os Comediantes buscavam meios para a efetivação da temporada que os inscreveria na história, Renato Vianna batalhava no Rio Grande do Sul pela instituição de belo e avançado projeto teatral.

Os relatos de dona Elita noticiam o seu percurso no breve período transcorrido entre o envio do telegrama a Capanema, afirmando desistir do teatro, e a fundação da Escola Dramática do Rio Grande do Sul.

Ela começa desabafando a amargura não só pelo que o teatro já causara à sua vida, também por ver os filhos com ele cada vez mais envolvidos. Anotou dia 27 de março de 1941, quando chegou ao Rio, vindo da Bahia: "Encontrei meu filho Ruy magríssimo. Suas roupas empenhadas. Pobre criança, já no mesmo caminho do pai. Como te lastimo e sofro filho meu!"



BATALHA DA QUIMERA
SEBASTIÃO MILARÉ

A batalha parte 2.p65 275 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

Preocupava-se especialmente com Maria Caetana: "Como, meu Deus, desejar ver minha filha continuar em teatro? Continuadora do pai? Não contará comigo".

Apesar de doente, sentindo "dores tremendas no fígado, estômago e baço", Renato começou a organizar nova companhia. Segundo dona Elita, a iniciativa nasceu de uma cobrança que lhe fez o filho, embora isso possa ter sido apenas o pretexto de Renato para prosseguir a batalha da quimera que lhe consumiu a vida.

Tendo regressado antes da família à capital federal, Ruy foi contratado pela Companhia Jayme Costa. Por ser filho de Renato Vianna só lhe davam papéis sem importância e o ensaiador, Rodolfo Mayer, que sofrera tremendos "picadeiros" nas mãos de Renato, vingava no moço, segundo dona Elita. Queixava-se Ruy do pai que, tendo ajudado tantos atores a se firmar (inclusive o próprio Rodolfo Mayer), agora o abandonava. Por isso Renato decidiu organizar nova companhia. Faria uma excursão pelo Rio Grande do Sul e, consolidada a empresa, se retiraria deixando-a com o filho. Tinha a esperança de, até lá, ser chamado à Bahia para a instalação do Teatro-Escola baiano.

Para dona Elita a empreitada soava como sentença de morte. Não havia dinheiro para nada.

Nenhum dinheiro novo entrara, o material de cena estava ainda armazenado no cais e retirá-lo custava mais de cinco contos de réis. Onde conseguir tanto dinheiro? Desanimada, dona Elita confessava ao *diário*: "Vou fazer essa excursão como quem vai para a guilhotina".

2

Chuvas torrenciais e enchente no Rio Guaíba causaram o cancelamento da excursão, mas não da empresa. Não conseguindo teatro no Rio, a companhia estreou em Niterói, com *Fogueiras da Carne*, nova versão de *Na Voragem*, cujo texto original desaparecera.

Para chegar à estreia um caminho cheio de obstáculos foi percorrido. A liberação do material de cena e seu transporte a Niterói foram possíveis graças a uma verba do SNT, expedida por interferência direta do ministro Capanema e a um empréstimo da SBAT. Assim mesmo, parte da armazenagem ficou em débito. Outras despesas resultaram o acréscimo de credores, que atormentariam dona Elita, e o penhor de todas as roupas de Renato.

Os desastres financeiros não davam tréguas. A primeira quinzena foi paga graças a uma subvenção de oito contos de réis liberada pelo prefeito de Niterói. Do pagamento da folha

O dinheiro que trouxemos da Bahia será para pagar quatro meses de apartamento. Fica restando o de março que findou. Já amanhã temos que levar qualquer coisa ao penhor para as nossas despesas. Sinto-me exausta! Não é falta de coragem, absolutamente não. Sinto-me sem forças. Não sou mais a Elita disposta, que tudo enfrentava.

(*Dia 15 de junho*): "Tudo difícil. Amigos que se negam a emprestar insignificâncias. Outros nos têm atendido como podem. Uma amiga arranjou duzentos mil, a dona Amanda Aragão. Outra, quinhentos mil réis, a Maria Luciano. Fiz uma carta a mãezinha pedindo-lhe quinhentos mil réis, que me enviou. Enfim, tenho a impressão de uma guerra. Minhas forças estão me traindo. Já não sou aquela Elita. Renatinho muito doente, muito mesmo. Teatro leva a saúde, amigos, dinheiro e só nos deixa dívidas. Ontem mandamos ao penhor o rádio de minha filha. Ela, coitada, sem querer e disfarçando, chorava. É uma vida infernal. Já não temos nada de valor em casa. Se esta estreia não compensar, não sei o que fazer".

(*Em 23 de junho*) Estreamos no dia 20. Casa regular, não foi a que esperávamos. De lá para cá tem sido horrível. A bilheteria incrível. Não dá nem para o movimento de operários. Tudo isso e Renato muito doente. Fomos a outro médico. Constatou úlcera e disse que ou ele se operaria ou faria uma dieta rigorosíssima. está passando a leite e mingaus quando mais precisava de forças. (...) Ontém não houve espetáculo. Chovia muito e não havia público. Teve medo de se constipar. Mas está sempre pronto para ver e ouvir as sandices da *Pensão de Dona Stella*, peça imoralíssima que está levando o Jayme Costa. Isso é que o público quer e gosta. Imoralidades. A vida hoje é grande imoralidade.

A batalha part 2.p65 276 28/10/2010, 11:22

sobrou um conto, indicando precário equilíbrio da companhia. Logo depois, todavia, dois oficiais de justiça surpreenderam Renato com um mandado de penhora da bilheteria, por conta de uma letra vencida. A letra era de seis contos e já haviam sido pagos quatro contos e quinhentos mil réis. Assim mesmo, o credor mandou executá-la. Lamentava dona Elita:

Para um artista pobre, ter que pagar uma dívida dessa é o mesmo que lhe arrancarem sangue das veias. Não tiveram esses bandidos a menor consideração. Tivemos que arranjar, com tremendas dificuldades para eles aceitarem quinhentos mil e o restante em prestações. Nem sei como Renato resiste, tão abatido que anda.

Mas, a despeito de tanto atropelo, Renato não conseguia fugir aos sonhos. Recusava-se a aceitar a árida realidade, que atormentava dona Elita, como único ambiente cotidiano. Trabalhar pelo teatro é a missão, e toda missão exige sacrifícios. Apesar de doente e acossado por credores, liderou um movimento de intelectuais de Niterói pela fundação da Casa de João Caetano. Seria uma instituição destinada a aprimorar a cultura teatral e, também, prover recursos a artistas necessitados.

As angústias de dona Elita e os sonhos de Renato mergulhavam juntos nas correntezas danosas daquela temporada em Niterói. A receita não cobria sequer a folha de pagamento do elenco. O resto se convertia em dívidas que se acumulavam nas costas do casal.

Estavam previstas apresentações em Campos, mas não havia capital para bancar essa viagem, então cancelaram-se as apresentações. De Porto Alegre, no entanto, chegavam sinais de que a vida se normalizara na cidade depois das enchentes. Decidiram juntar outras dívidas às acumuladas e tentar, no Sul, reverter a situação.

3

A temporada na capital do Rio Grande do Sul foi um triunfo. Dona Elita registrou no *diário* a calma repentina e efêmera:

A temporada de Porto Alegre foi de dois meses e brilhantíssima. Graças a Deus em dia com a Companhia, embora em atraso com o meu apartamento no Rio. Por mais que dê um teatro de arte, é sempre em dificuldades que vivemos, pois andamos sempre pagando dívidas que contraímos para caminhar.

Além da boa e tão ansiada bilheteria, outras coisas deixavam mais leve e esperançoso o espírito de dona Elita. Entre elas, as homenagens de que Renato voltava a ser alvo, e que agora se destinavam também à sua filha. No Teatro São Pedro foi colocada uma placa de bronze em homenagem a Maria Caetana, ao lado da placa de Renato Vianna. O mais importante, para dona Elita, mais importante do que o dinheiro ou a glória, era o noivado de Maria Caetana com um rapaz de excelente família de Porto Alegre. Rapaz educado, culto e cujo único interesse pelo teatro era o do espectador. Ele conheceu Maria Caetana durante a última temporada em Porto Alegre. Viajou até a Bahia, ano anterior, só para ver Maria Caetana e reafirmar suas intenções matrimoniais. O rapaz agradava especialmente dona Elita por não ser de teatro. Escreveu no

A batalha parte 2.p65 277 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

diário que o considerava um filho. Mas, assim como surgiu em suas notas, o noivo também desapareceu como que por encanto. E Maria Caetana permaneceu solteira.

Em novembro, começou o giro pelo interior. Três espetáculos em Bento Gonçalves, para um teatro superlotado, e a cidade rendeu homenagens a Renato. O sucesso repetiu-se em Pelotas e em Rio Grande. Mas era a bonança anunciando a tempestade. O restante da excursão foi relatado por dona Elita num retrospecto que vale a pena reproduzir:

O RELATO DE DONA ELITA

A temporada do Rio Grande foi brilhantíssima. Fizeram colocar uma placa de bronze no saguão do teatro, homenagem a Renato Vianna e Maria Caetana (...). Embora as temporadas não deem resultados financeiros, vamos caminhando com os artistas em dia, que é o principal. Nossa vida particular é coisa secundária. Do Rio Grande fomos a Bagé, cuja temporada não foi muito boa. Aliás, todas as temporadas foram boas. O que nos tem atrasado nessa última excursão foi o Renato ter que pagar transporte por terra, que com o material e a companhia que tem custa de um lugar a outro três contos de réis. Depois disso, tira a percentagem da prefeitura e do empresário, toca a Renato 50%, que é uma gota d'água no oceano. Continuemos caminhando. De Bagé rumamos a Uruguayana. Todas essas praças com 50% e transporte por nossa conta. Em Uruguayana fizemos uma bela temporada. Nos últimos dias os rotarianos, *(integrantes do Rotary Clube)* ofereceram um almoço a Renato e uma linda placa de prata. Daí fomos a Itaqui, com espetáculos comprados e transporte de ida e volta. Embora poucos espetáculos e o preço não tenha sido o ideal, foi a única praça de que saí sem grandes aflições. De volta a Itaqui, enquanto esperávamos praça, demos mais uns seis espetáculos, o que foi um desastre. Para sairmos tivemos que ir de hotel em hotel pedindo que aguardassem pagamento de Santa Maria. Seguimos para Santa Maria, que graças a Deus seria a última praça. Demos três espetáculos repletos. Mas vínhamos onerados de outra praça e o transporte era caríssimo. Mandamos pagar todos os hotéis. Descontamos as passagens, mas não podíamos sair de Santa Maria. Deus botou em nosso caminho um casal de amigos que fez todo o interior conosco, assistindo de perto as nossas amarguras, o nosso tremendo sacrifício. Este casal é de Porto Alegre, é o senhor Nestor Borges Lima e sua senhora, Carlinda Borges Lima. Acompanharam-nos pelo prazer de estar ao nosso lado. Renato tinha que fazer uns seis dias ainda em Porto Alegre. Mas, graças a Deus teve uma resolução divina e resolveu ali em Santa Maria dissolver a companhia. Mas, como ele faria se precisava para isto de muito dinheiro e ele não tinha? Transportar o material e a companhia a Porto Alegre, pagar a quinzena final, como seria?"

O casal Borges Lima não apenas encarregou-se de saldar as despesas pendentes, acertar a folha do pessoal e a volta da companhia, como financiou os próximos passos de Renato Vianna para que ele pudesse se instalar com a família em Porto

A batalha part 2.p65 278 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Abertura da Escola Dramática do Rio de Grande do Sul, no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, em 1942

Alegre. Dona Elita só tinha palavras de agradecimento para tanta generosidade. Mais tarde, contudo, entenderia que os Borges Lima estavam apenas fazendo um investimento e exigiriam o retorno do capital.

Nestor Borges Lima, dono de fábricas de doces, interessou-se pelo projeto da Escola Dramática do Rio Grande do Sul, ideia dos rotarianos. Já sem esperanças no projeto do Teatro-Escola da Bahia, Renato agarrou-se à sugestão dos rotarianos e o empresário (que se tornaria administrador da instituição) ofereceu-lhe o respaldo financeiro para a instalação e implementação da Escola. Também financiada por Borges Lima, em fevereiro de 1942 dona Elita voltou ao Rio para desmontar o apartamento e providenciar a mudança. Em abril a família tinha novo endereço: rua Lopo Gonçalves, 599, em Porto Alegre. Apenas Ruy permaneceu no Rio,com sua noiva, Cirene Tostes.

Renato tomou novo alento, renasceram-lhe as energias. Às sextas-feiras recebia amigos em casa e se declamavam poesias, tocavam violão, conversavam. O resto do tempo trabalhava. Todos os dias pela manhã estava na escrivaninha e de lá não saía até a madrugada. O trabalho se intensificava com a proximidade da inauguração da Escola e logo dona Elita começaria a temer pela saúde do marido, a afligir-se com tanta atividade.

A batalha parte 2.p65 279 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

4

A fundação da Escola Dramática fez reacender em Renato os sonhos que o levaram a criar o Teatro-Escola. Aprimorava e ampliava o plano didático, concebendo um projeto de ensino com vistas à instituição do que chamava "teatro integral": um teatro que se autoelaborasse na pulsação da vida, integrando palco e plateia, ator e espectador no mesmo ato de criação.

Entregava-se aos sonhos como se pretendesse, num esforço sobre-humano, materializá-los na realidade coletiva. E desse trabalho restaram escritos que atestam a coerência interna dos planos, o sentido revolucionário da proposta de ensino, reafirmando a condição de visionário como teórico do teatro e educador.

Declarava em entrevista a *O Globo*, do Rio de Janeiro:

> A Escola Dramática do Rio Grande do Sul é um movimento de cultura. Digo "movimento" porque ela agita em diversas direções do plano artístico, no sentido de atingir a síntese que o teatro representa. Tem por fim a fundação de um Teatro de Arte, de apelo permanente aos valores do espírito, servido por profissionais conscientes, e num sentido de elevação cultural das massas. Um teatro ao serviço da educação popular. Para conseguir esse ideal a Escola manterá um curso especializado de cenotécnica e criará uma literatura dramática própria.[1]

Além da instrução e preparação de atores, o projeto dava prioridade ao "curso de cenotécnica", compreendendo "o aperfeiçoamento da cena moderna por meio de experiências e por uma sistemática simplificação dos processos mecânicos". Este curso previa a instrução e preparação de *régisseurs* (qualificados "diretores de cena") e de maquinistas. Estendia-se à formação de um grupo de "pintores-decoradores", para experimentações cenográficas, e de uma equipe de "eletricistas ou eletrotécnicos capazes de executar quaisquer efeitos em matéria de luz cênica".

> O curso geral está dividido em três fases ou épocas: admissão (dois anos), preparatório (dois anos), e pré-dramática (um ano). Essas diversas fases correspondem, no quadro geral da Escola, às seguintes categorias de valores, respectivamente: alunos-aspirantes, alunos-estagiários e primeiros-alunos, aparte o curso de especialização técnica. E temos em estudo, no momento, o plano de um teatro da criança, que corresponderá ao "jardim da infância" do nosso teatro ideal, com a função de observar, incentivar e dirigir as vocações.

Paralelamente às aulas teóricas e práticas se produziriam espetáculos com os alunos e dariam temporadas regulares. Tal procedimento tornava a Escola uma companhia, a exemplo do Teatro-Escola. A diferença é que no Teatro-Escola a produção de espetáculos estava em primeiro plano, a Escola Dramática privilegiava o ensino, sendo o espetáculo consequência do aprendizado de atores e técnicos. "Os espetáculos da Escola, afirmava Renato, valem como provas públicas de habilitação e aprendizado ativo dos alunos, contribuindo para a formação do ambiente social e artístico necessário ao desenvolvimento de um teatro integral, permanente, com a sua crítica de juízos ou valores, a sua literatura, a sua técnica e o seu público":

Quanto ao repertório, previa-se absoluto ecletismo, arrolando clássicos e modernos, com o propósito de renovar as "velhas expressões históricas do teatro, como sejam o melodrama, a epopeia histórica, o drama rústico, o drama social e a

1. "O Teatro Como Arte das Artes". *O Globo* (RJ), 24 de junho de 1943. A entrevista foi feita por escrito e existem duas cópias no Arquivo Renato Vianna, uma manuscrita e outra datilografada. O texto publicado é fiel aos originais, exceto no final, quando trata do "teatro popular". As citações seguintes procedem da mesma fonte.

A batalha parte 2.p65 280 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna

legenda". Mas "com que especialistas, técnicos e professores" contaria a Escola para levar à frente o programa?

A ideia da Escola Dramática, no plano didático, tinha origem nas teorias da Escola Nova pregadas por Anísio Teixeira: um aprendizado dinâmico, baseado na experimentação e no permanente questionamento dos valores.

O sentido religioso do teatro dá à manifestação dramática caráter coletivo. Ou o seu caráter popular. Mas o termo *popular* levava a conceitos errôneos e Renato tinha cuidado na aplicação do termo. Achou melhor defini-lo. À pergunta: "É verdade que a Escola faz restrições ao chamado teatro popular?", responde:

A RESPOSTA

Nosso grande, essencial instrumento de pesquisas, será o repertório – a peça. E como estamos convencidos de que a arte só atinge a sua expressão definitiva e suprema quando influi ou reage sobre o povo, na interpretação de suas majestosas angústias e alegrias; e convencidos, ainda mais, de que não pode haver teatro sem massas de auditório – o coro da ação cênica – nosso desejo é fazer um teatro do povo e para o povo, um "teatro popular", como hoje se diz – e diz-se mal – porque isso implica uma distinção que degrada ao mesmo tempo o povo e a arte. Para a Escola Dramática do Rio Grande do Sul o povo é a unidade nacional – a expressão humana que tudo condiciona, inclusive a filosofia social. (...) Entre nós, em geral, quando se alude a teatro do povo ou popular, tem-se logo a impressão de uma degradação da estética, de um teatro de circo, onde não tem acesso os grã-finos ou a sociedade dos eleitos.

A Escola irá buscá-los onde quer que eles se encontrem. Mas a sua tarefa maior é a de incorporar um grupo de orientadores autênticos, uma equipe de líderes no assunto, uma elite dirigente. A Escola tem de ser proletária de começo. Construir ela mesma, com as próprias mãos, o cérebro e a alma, a própria casa e o próprio destino. Sua primeira fase é a de carregar pedras e pedir esmolas (...). Tijolo a tijolo. Dia a dia e dia e noite. Trabalhar hoje para viver amanhã. Começar do começo. Quanto ao ponto de vista didático, do ensino propriamente dito, queremos fazer um curso prático, uma espécie de introdução à arte de representar e de teatro, um tirocínio pré-dramático, com as experiências do palco e suas tremendas e misteriosas reações em face da obra e do público.

...o teatro é drama: forma vital, ritmo, movimento, ação pura. Por isso é que somos uma escola dramática; porque temos em vista surpreender o drama da vida e seus mistérios – inclusive o homem, suas paixões e necessidades – em pleno flagrante dos seus movimentos, isto é, da sua "dança" de todos os dias. Religaremos o presente ao passado e nada destruiremos. Queremos ser construtores. Remontaremos às fontes, ao fio perdido da unidade, que é, no final das contas, a síntese de todas as coisas: sabedoria, conhecimento, vida. Estudaremos, aprenderemos e, fatalmente, erraremos.

A batalha parte 2.p65 281 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

Em entrevista a Bandeira Duarte, publicada no *Dom Casmurro*, contrapôs a Escola à realidade do teatro brasileiro no momento:

> No teatro brasileiro não se faz arte dramática. Não se estuda. Não se faz cultura. Não se tem o sentido da criação estética, da poesia criadora de toda grande e verdadeira arte. Ainda não passamos do "mimo", do "cômico". É um teatro sem intérpretes, apesar de algumas vocações legítimas e de outros tantos valores brilhantes. Faltalhes, porém, o meio, a cultura. (...) Enfim: teatro sem técnica, sem direção, sem arte, sem ideal, sem unidade, sem disciplina, sem sanções, apesar do esforço de alguns trabalhadores esforçados, idealistas e isolados. A Escola do Rio Grande surge como uma tentativa no sentido de realizar a síntese dramática, o "espetáculo" que nos falta.[2]

Enquanto estabelecia as bases e divulgava as ideias da Escola Dramática, que se instalaria no Teatro São Pedro, Renato entrava em contato com grupos amadores do 4º Distrito, reunindo assim pessoas de alguma maneira já iniciadas no teatro para formar a primeira turma.

O 4º Distrito de Porto Alegre, formado pelos bairros São João e Navegantes, era um reduto operário. Ali, junto a fábricas e ao movimentado comércio, floresciam atividades culturais e de lazer promovidas pela Sociedade Gondoleiros. Em Janeiro de 1941, grupos amadores da região compareceram à Gondoleiros para ouvir os planos de Renato Vianna sobre a Escola Dramática. Os resultados do encontro, relatados em um jornal:

> (...) cada um dos grupos teatrais (...) levará à cena uma peça do seu repertório. Serão espetáculos populares, em local a ser anunciado oportunamente. Assim, dentro do espírito da escola ativa, será feito o primeiro teste, tanto no que se refere ao valor individual de cada um dos amadores, como à capacidade dos orientadores e organizadores de cada conjunto. Um tribunal especialmente escolhido julgará os trabalhos individuais e de conjunto, começando, assim, a primeira fase da seleção rigorosa, com vistas à organização dos futuros quadros da Escola de Arte Dramática.[3]

Dessa maneira começou a nascer a Escola e a se formar a equipe que seria conhecida nacionalmente como Teatro Anchieta. No princípio Renato foi o único professor. Passou a estimular o espírito de equipe e a encarregar alunos da execução da parte técnica, luz e som, da confecção de adereços, de elementos cenográficos etc., fazendo com que todos aprendessem tudo o que fosse necessário à criação do espetáculo. Preparava o "grupo de orientadores autênticos, uma equipe de líderes no assunto, uma elite dirigente". Um mês depois da abertura da Escola, o professor Ângelo Guido ofereceu-se para a cadeira de história das artes, não se importando em trabalhar de graça: queria dar sua contribuição por acreditar no projeto.

Estando em Porto Alegre nessa época, Álvaro Moreyra visitou a Escola Dramática e fez uma palestra aos alunos, na qual enaltecia o trabalho de Renato Vianna e o chamava "mestre".Em agosto, a Escola recebeu mensagem enviada por várias entidades (SNT, SBAT, Associação Brasileira de Imprensa, Associação Brasileira de Críticos, além de companhias teatrais), com mais de trezentas assinaturas, atestando "inteira solidariedade" à Escola e destacando:

> E em homenagem à mentalidade singular do seu fundador – general condecorado em tantas e tão belas batalhas em prol do teatro-arte em nossa terra – mandamos o nosso aplauso em bloco, sinceramente uno, aplauso-paz, neste momento de guerra no qual se faz necessária a coesão de todos os valores e em todos os setores, pela vitória da América e glória do Brasil.[4]

Assinavam a mensagem críticos e jornalistas como Herbert Moses, Benjamim Lima, Bandeira Duarte, Djalma Bittencourt, Guilherme Figueiredo, Brício de Abreu, Danton Jobim; autores de teatro declamado e de revista como Ernani Fornari, Henrique Pongetti, Luiz Peixoto, Geysa Boscoli, Abbadie Faria Rosa; atores de comédia como Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Cândido Nazareth, Átila de Moraes, Armando Rosas, Raul Roulien; atores e empresários de revista como Walter Pinto, Oscarito Bernier, Dercy Gonçalves, Mesquitinha,

2. Bandeira Duarte, "Renato Vianna, 1922-1943". *Dom Casmurro* (RJ), 10 de julho de 1943.
3. A notícia encontra-se em álbum de recortes, sem citação do nome do veículo nem dia da publicação, constando apenas ser de 1942. Arquivo Renato Vianna.
4. Cf. *O Correio* (POA), 30 de agosto de 1942.

A batalha parte 2.p65 282 28/10/2010, 11:22

Beatriz Costa, Luiz Iglezias, Walter d'Ávila, Jardel Jercolis; compositores como Ari Barroso, Custódio Mesquita, Dorival Caymmi; radialistas como Vitor Costa, César Ladeira, Olavo de Barros; cantores líricos; técnicos teatrais (maquinistas e contrarregras); e também alguns dos "novos", como Sônia Oiticica, Paulo Porto, Mafra Filho, Sady Cabral, Danilo Ramires.

Tais demonstrações aqueciam o coração do guerreiro e o levaram a fazer em uma entrevista-sumário-balanço-de-vida no tom romântico de personagens seus (cujo rascunho acha-se no Arquivo, mas a publicação foi impossível localizar):

> Estou resumindo a minha vida. A Escola Dramática do Rio Grande do Sul é a minha grande síntese. Com ela, eu acabo. Já vivi meio século – e sinto que não viverei muito mais. (...) A generosa mensagem que acabo de receber dos meus confrades e patrícios do Rio de Janeiro completou a minha paz de espírito, a minha harmonia íntima. Não me lembro mais se sofri, se fui caluniado, humilhado, ultrajado – e arrependo-me sinceramente de todos os meus ímpetos destruidores, de todos os meus revides violentos. A vida é assim mesmo: um atrito. E quando a gente chega a um acordo, a uma compreensão, a uma paz, já lá se foram as nossas melhores energias, a nossa mocidade, as nossas esperanças. (...) E a gente diz: "Teria sido melhor se..." – mas já é tarde e os fatos se consumaram. E não se vive duas vezes. E os que nascem não acreditam na experiência dos que morrem. E só por isso a vida continua.[5]

A conciliação com o mundo lhe trazia "profunda tranquilidade interior", mas não vinha de braços com facilidades no dia a dia. As aflições financeiras continuavam e dona Elita as registrava no *diário*. Mas, se tais dificuldades angustiavam Renato, não o faziam desistir da luta nem diminuíam a chama idealística que o animava. "A escola é um refúgio", dizia na mesma entrevista. "É o claustro a que me recolhi para as minhas penitências finais. É a concentração última das minhas energias, do meu espírito. Para terminar em paz a minha tarefa. Para me corrigir e arrepender de todos os meus erros".

5

Desdobrava-se o sentimento religioso, cristão, na peça escrita para abrir o repertório da Escola Dramática, *Jesus Bate às Portas*, que estreou no Teatro São Pedro a 7 de setembro de 1942. Não foi possível encontrar cópia da peça, mas, por informações publicadas em resenhas jornalísticas, serviu-lhe de inspiração o ensaio de Miguel de Unamuno *Agonia do Cristianismo*.

É significativo que, depois de refletir sobre a questão religiosa com Berdiaeff, o fizesse com Unamuno. Tais leituras indicam o esforço de Renato na busca de compreensão da espiritualidade no caos do mundo moderno, ou no momento agônico da II Guerra Mundial. Se Berdiaeff o levava à reflexão do cristianismo em face do marxismo e da luta de classes, Unamuno lhe trazia uma compreensão dialética do cristianismo, "fé centrada na agonia":

> A cristandade foi o culto a um Deus homem, que nasce, padece, agoniza e ressuscita de entre os mortos para transmitir sua agonia a seus crentes. A paixão de Cristo foi o centro do culto cristão. E como símbolo dessa paixão a Eucaristia, o corpo de Cristo, que morre e é entregue a cada um dos que com ele comungam.[6]

No pensamento de Unamuno a agonia é luta e o Cristo veio para trazer aos homens a agonia, a luta e não a paz. Luta (ou guerra) e paz formam o par dialético de que resulta a agonia: "Podem-se reproduzir outras passagens, e ainda mais explícitas, que nos falam de paz, no Evangelho. Mas é que essa paz se dá na guerra e a guerra se dá na paz. E isto é agonia"[7]. E, em seguida: "Alguém poderá dizer que a paz é a vida – ou a morte – e que a guerra é a morte – ou a paz –, pois é quase

5. Renato Vianna, sem título, documento em forma de entrevista. Cópia datilografada. Arquivo Renato Vianna.
6. Miguel Unamuno, *Antologia*, p. 337.
7. Idem, p. 330.

A batalha parte 2.p65 283 28/10/2010, 11:22

indiferente assimilar a uma ou a outra, respectivamente, e que a paz na guerra – ou a guerra na paz – é a vida na morte, a vida da morte, e a morte da vida, que é a agonia". A base da fé, segundo Unamuno, é a dúvida:

"O modo de viver, de lutar, de lutar pela vida e de viver da luta, da fé, é duvidar. (...) E o que é duvidar? *Dubitare* contém a mesma raiz, a do numeral *duo*, dois, que *duellum*, luta. A dúvida mais pascaliana, a dúvida agônica ou polêmica, não a cartesiana ou a dúvida metódica; a dúvida de vida – vida é luta –, e não de caminho – método é caminho –, supõe a dualidade do combate"[8].

Que reflexão fazia Renato Vianna a partir do pensamento de Unamuno? Parece ter centrado o discurso na ética cristã e o desenvolvido no âmbito do melodrama. O frei Romeu Peréa, professor da Faculdade de Filosofia da Universidade do Recife, anos depois, quando *Jesus Bate às Portas* foi apresentado na capital de Pernambuco pelo Teatro Anchieta, escreveu um artigo falando da peça e do ensaio de Unamuno, concluindo:

(...) Unamuno carecia de princípios religiosos e metafísicos certos e seguros. Um verdadeiro homem moderno. Ou, como ele afirmava: "Uma espécie única", acrescentando sempre: "A minha religião é lutar incessantemente e incansavelmente com o mistério, mesmo sem esperança de penetrá-lo"... E é, precisamente, em torno desse mistério, que o homem moderno procura compreender em vão, que se desenvolve toda a ação de *Jesus Bate às Portas*, com a diferença, porém, o que constitui uma vantagem sobre o ensaio unamuniano, de que Renato Vianna mostra o que seria necessário e suficiente para que esse enigma não continue indecifrável. Bastaria para isso – e está aqui o desfecho da peça – que a sociedade moderna abrisse as suas portas ao mesmo Cristo a Quem Unamuno abriu o seu coração – desenganado e amargurado – no seu leito de dor... [9]

Sem abdicar dos recursos melodramáticos, Renato volta à narrativa simbólica. A situação de guerra é expressa pelas "dúvidas" que corroem a alma do doutor Aleixo, levando-o aos limites da loucura. "Duelam" forças materialistas e forças espirituais. O juramento do médico de defender a vida sucumbe na realidade onde reina a morte. Numa cena, a enfermeira tenta ocultar os instrumentos cirúrgicos com os quais o doutor Aleixo pretendia executar um aborto, e ele grita transtornado: "Não me roube o meu tesouro. Aqui está todo o segredo do ser e do não-ser, da vida e da morte. Aqui está Deus".

O pai da criança por nascer foi para a batalha e lá tombou. Para o médico, aquela criança é fruto da violência. Segundo Gilberto Osório de Andrade, é a seguinte a lógica do personagem:

A vida não se realizava no fecundo mistério para ser destruída. Não era para alimentar a sede dos conflitos que o sangue da espécie devia transmitir-se e correr através das gerações. A fonte da vida estava envenenada e cumpria estancá-la, já que não seria possível sustar, naquele desvario dos povos, os mananciais da morte.[10]

Para estancar a fonte envenenada, o doutor Aleixo tende a perpetrar um crime. Na sua loucura, acha que os instrumentos cirúrgicos elevam-no à categoria de um deus – dono da vida e da morte. Tranca-se em si mesmo, com seus demônios, e não percebe que o divino forasteiro bate-lhe à porta. Atender ao chamado seria a salvação. Mas o homem deixou-se cegar pelas ilusões terrenas, pela matéria; resta-lhe a danação, a loucura, a agonia das trevas em busca da luz.

6

Incluída pela Liga de Defesa Nacional nas comemorações da Semana da Pátria, a estreia de *Jesus Bate às Portas* repercutiu nos meios políticos e militares gaúchos. Na plateia, altas patentes do exército e primeiros escalões do governo. O público também prestigiou o trabalho da Escola Dramática do Rio Grande do Sul, lotando as apresentações iniciais da temporada que se estendeu por um mês, com espetáculos às sextas-feiras, sábados e domingos.

O processo de montagem da peça inaugurou o aprendizado nos termos da "escola ativa" proposta por Renato Vianna.

8. Idem, p.331.
9. Frei Romeu Peréa, "Agonia do Cristianismo". Folheto distribuído no Teatro Regina, no Rio de Janeiro, 1948.
10. Gilberto Osório de Andrade, "Jesus Bate às Portas". Folheto citado.

A batalha parte 2.p65 284 28/10/2010, 11:22
A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

Os alunos encarregaram-se de toda a produção, inclusive confeccionando figurinos, perucas, elementos cênicos; executando luz e sonoplastia. O "corpo cenotécnico" começou a funcionar realizando os cenários concebidos por Renato. Não existem registros dessa cenografia, mas dona Elita afirma que cenários como aqueles não foram ainda vistos, "nem no Rio", e que eram "salas sem teto, que se perdiam no infinito".

A largada foi promissora, mas os tempos eram difíceis. Poucas semanas antes da estreia o Brasil declarou guerra aos países do Eixo. Isto interferia no cotidiano das pessoas. Os combustíveis estavam racionados e produtos básicos desapareciam do mercado. O governo federal, tentando controlar a vida financeira do país, fazia a reforma monetária que mudou a moeda. Desapareciam os *réis* e chegavam os *cruzeiros*. A propaganda guerreira estabelecia um clima de desconfiança em relação às colônias alemãs e italianas, que representavam grande contingente populacional nos estados do Sul, resultando no arbítrio, na discriminação, em rixas. Tais circunstâncias, que dia a dia se agravavam, refletiam-se no interior da Escola Dramática.

O segundo trabalho, apresentado no Teatro São Pedro em outubro, não logrou o mesmo êxito da peça de estreia. Era um texto de Bolívar Fontoura, jovem autor gaúcho, *E a Vida Continua*, que confirmava o propósito de Renato de transformar a Escola também num laboratório para novos autores. Talvez o próprio texto tenha sido a causa da fraca audiência, mas sem dúvida as situações provocadas pela guerra contribuíam para o esvaziamento da plateia. E o conjunto de fatores adversos determinou a eclosão de problemas internos.

Problemas que se resumiam no fluxo de capital. Na terceira semana de apresentação de *Jesus Bate às Portas* anotava dona Elita que

> "a situação de guerra (*e a*) falta de automóveis têm concorrido para que as casas estejam um pouco fracas. Renato anda preocupado. A Escola já devia ter seu capitalzinho, pois tem de sócios fundadores beneméritos, 48 contos e os espetáculos, da estreia até hoje, renderam doze contos e quatrocentos. Aconteceu que Nestor Borges Lima, o nosso *grande amigo*, todo dinheiro que vai entrando ele vai se pagando da nossa dívida com ele. Não está certo. O dinheiro da Escola devia ser sagrado".

Na função de administrador da Escola, Nestor controlava a receita e as despesas, procurando recuperar depressa o seu investimento. Assim, o salário efetivamente pago a Renato era de três contos, mas constavam do recibo cinco contos. A diferença ficava com Nestor a título de amortização da dívida. Sucediam-se atritos entre eles e a Renato cabiam sempre os apertos financeiros, as contenções que repercutiam tanto na sua vida doméstica quanto na Escola.

Renato só via o débito aumentar e a saúde ia de mal a pior. A 13 de novembro relatou dona Elita no *diário*:

> Passei ontem uns momentos de grande sofrimento, grande tortura. Tortura e sofrimento em toda sua força de expressão. Renatinho (...) sentiu-se de um momento para outro completamente cego e saiu gritando, agarrando-se às paredes "Elitinha, estou cego!" Que desgraça, meu Deus. Gritei por socorro à empregada, pois Maria Caetana não estava em casa. Apliquei-lhe compressas de água quente e depois de uma meia hora ele foi divisando as coisas...

No princípio de dezembro, Renato decidiu fazer uma peregrinação ao Rio de Janeiro, tentar uma entrevista com o

A batalha parte 2.p65 285 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

presidente Vargas e solicitar-lhe subvenção para a Escola. Iria de cidade em cidade pedindo ajuda aos "capitalistas". Foi de ônibus até Pelotas e lá chegou doente, sentindo dor no peito e falta de ar, tendo que ser atendido por um médico no hotel. Passou uma semana entre Pelotas e Rio Grande. Mais longe não chegou. Seus contatos com os "capitalistas" nada renderam. Terminou voltando a Porto Alegre com nova dívida, contraída com o hotel.

Era fim de ano. A Escola estava em férias. Para garantir a continuidade do projeto sem tanto sacrifício pessoal a solução seria mesmo ir ao Rio de Janeiro, falar com o presidente ou com o ministro Capanema, conseguir a subvenção. E dona Elita fechou questão: queria, de todo jeito, ir a Fortaleza ver sua mãe, que estava doente. A única alternativa era negociar com Nestor Borges Lima. Talvez por influência do espírito natalino a negociação foi possível: Nestor concordou em financiar a viagem de Renato, dona Elita e Maria Caetana até o Rio. Em documento registrado no cartório, Renato hipotecava a Nestor todos os direitos sobre sua obra como garantia do empréstimo.

A viagem seria a 12 de janeiro de 1943. Um golpe, no entanto, a impediu. Conta dona Elita:

> "A nossa viagem (...) foi adiada. Tivemos um dia 12 da maior aflição até hoje vivida. Renatinho levantou-se da cama pela manhã sentindo uma tremenda dor no coração que tomava todo o peito. Ele não suportava mais. Pedia que o socorressem, que ia morrer. Telefonamos para Nestor que chamou a assistência. Quando a assistência chegou, ele já não podia mais. Era uma angina *pectoris*. Deram-lhe quatro injeções de morfina e um balão de oxigênio. Eu fiquei traumatizada e ainda estou até hoje que ele está bom, graças a Deus. Enfim, quase morreu, o meu amor".

Finalmente, a 21 de janeiro, zarparam rumo à capital federal. Navegar pela Costa ficou perigoso. Havia o risco de encontrar um submarino alemão. Aliás, o Brasil declarou guerra à Alemanha depois de navios brasileiros terem sido atacados junto à Costa. O vapor ia devagar e a viagem demorou nove dias. Tensos, os passageiros jantavam às quatro horas da tarde e se recolhiam. Viajavam às escuras.

No Rio, enquanto tentava audiência com o presidente, Renato fez uma bateria de exames sob orientação do doutor Henrique Duque. O eletrocardiograma acusou sérios distúrbios no coração. O médico aconselhou repouso absoluto.

Os dias escoavam.

Não conseguiu a entrevista com o presidente, mas expôs ao ministro Capanema o projeto da Escola Dramática do Rio Grande do Sul, falou do trabalho já desenvolvido e das dificuldades encontradas, recebendo do ministro a promessa de um apoio oficial.

Dona Elita era advertida por amigos quanto aos perigos da viagem costeira rumo ao Norte. Mas estava decidida. "Se não for dar expansão aos meus nervos na minha terra", escreveu no diário, "chegarei em Porto Alegre que ninguém me suportará". Estava feliz pelo reencontro com o filho, Ruy. Nessa época, contratado da Companhia Procópio Ferreira, Ruy fez sua "festa

A batalha part 2.p65 286 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

ARQUIVO RENATO VIANNA

Chegada da Companhia
Renato Vianna a Pelotas, no
Rio Grande do Sul, em 1941

artística" com a participação de Renato e de Maria Caetana. O reencontro com o filho tornou dona Elita mais ansiosa por chegar a Fortaleza, rever a família, abraçar a mãe enferma. A consciência do perigo não diminuía a ansiedade. O dinheiro emprestado por Nestor já estava no fim. Para continuar, dona Elita empenhou as jóias que lhe restavam e recorreu a um empréstimo à SBAT. Faria tudo o que fosse necessário, enfrentaria todos os riscos, mas não deixaria de ir a Fortaleza.

Várias vezes a partida foi adiada. Dia 2 de março chegaram a embarcar, mas veio a ordem para os passageiros voltarem à terra. Dia 5, o vapor soltou as amarras, mas permaneceu parado ao largo e só partiu de madrugada. Dona Elita registrou no diário o clima em que se deu a viagem:

Depois de Salvador, nova escala no Recife. A chegada à terra era sempre um alívio, mas retornar ao vapor implicava verdadeira tortura. A viagem, que mais parecia pesadelo, prolongou-se por 21 dias no mar, fora duas semanas de permanência em Salvador e Recife. Só pela metade de abril chegaram a Fortaleza.

Rever a família fez bem a dona Elita, mas pouco lhe amenizou o sentimento de culpa por ter forçado o marido e a filha a essa tenebrosa viagem. Algumas semanas no Sítio São João da Floresta, de Teófilo Cordeiro, serviram para reanimá-la e para Renato recuperar as forças.

7 de março de 1943
Estamos viajando a passo de cágado. Vapor no escuro, grandes apreensões, os submarinos rondam o Atlântico. Nosso comboio é de quase trinta vapores. Levamos conosco um cruzador e três caças submarinos.
12 de março de 1943.
Levamos quase seis dias para chegar à Bahia. Um sofrimento indescritível. Ninguém dorme nos camarotes. Todos de salva-vidas recostados ao longo do convés. Esperava-se a qualquer momento um ataque dos submarinos do Eixo. No dia 9 de março tivemos contato com o submarino pela proa. Foi um grande pânico. Não sei como Renatinho não morreu. Eram 6h30 da tarde. Quase escuro. Nossos caças submarinos jogaram bombas contra eles. Um estrondo pavoroso. Todos, resignadamente, colocaram seus salva-vidas. Os mais medrosos gritaram. As crianças em desespero. Eu tive muita calma. Convenci-me logo do perigo, procurei ficar bem esclarecida para a aceitação do torpedeamento. Minha preocupação era a saúde de Renato. Minha filha também teve muita coragem. Renato, parado, parecia uma estátua de gelo. Findo o momento de pânico e perigo (pois o submarino, vendo-se perseguido, fugiu), ficamos transidos de sofrimento. Até a Bahia, ninguém mais teve sossego.

A batalha parte 2.p65 287 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Caetana

A presença de Renato em Fortaleza, contudo, não passou despercebida: um grupo de intelectuais, liderados pelo poeta Filgueiras Lima, procurou-o solicitando apoio aos projetos de criação do Teatro do Estudante de Fortaleza e, também, de criação do Centro de Cultura Dramática. Atendendo à demanda, Renato dirigiu e interpretou *O Divino Perfume*, com a colaboração de Maria Caetana e a participação de amadores locais. O espetáculo, que marcava o surgimento das duas entidades, foi à cena no Teatro José de Alencar, a 21 de maio de 1943, com a renda destinada à Campanha de Bônus de Guerra.

O tempo corria. Renato impacientava-se. Queria voltar para o Rio de Janeiro. O problema era, justamente, como voltar. Pela costa, com submarinos do Eixo rondando, nem pensar. Por terra era igualmente arriscado dada a condição física de Renato. Restava, como alternativa, a volta pelo ar – o que provocava calafrios em dona Elita. Nenhum deles viajara ainda de avião e o medo vinha de braços com a necessidade. Outra dificuldade era arrumar dinheiro para a viagem. Desabafava dona Elita no diário:

RELATO DO DIÁRIO

19 de maio

"Estamos a dezenove de maio. Estou em vésperas de um grande choque, uma tremenda provação. De tudo fui eu culpada e tudo sofrerei resignada, pois fui eu que forcei esta viagem, que não devia ter sido feita agora por várias circunstâncias: falta de dinheiro, guerra e saúde do Renatinho. Tenho agora que separar-me do meu amor. Ele tem de seguir primeiro. Pedimos dinheiro ao Nestor para regressarmos todos, e ele só mandou uma parte. Desta maneira, Renatinho embarcará dia 25 e nós ficamos aguardando enquanto ele consolida a situação da Escola Dramática no Rio de Janeiro, com o ministro Capanema e o doutor Getúlio Vargas, que prometeram oficializar a Escola. Seguiremos depois. Minha preocupação é sobre-humana. A saúde de Renato, a primeira vez que ele viaja de avião, como se sentirá, como eu irei depois se tenho tanto medo de avião? Deus me ajudará e me dará coragem. O que eu sei é que sem o meu marido o mundo todo se me escurece, sou um trapo ambulante."

26 de maio

"Partiu ontem o meu querido Renatinho. Foi antes a um especialista do coração. Achou que ele estava muito sem repouso e o seu coração muito abalado. Disse para que ele passasse a véspera do embarque em completo repouso e não recebesse visitas nem falasse. Só anteontem vieram aqui mais de cinquenta pessoas para abraçá-lo. Tomou antes de partir uma injeção de Coramina e uns comprimidos para o coração. Fiquei todo o dia de ontem imprestável e em situação aflitíssima. Graças a Deus às 5:30 recebi um cabograma de meu amor já do Rio, dizendo haver feito ótima viagem, que não queria outra vida".

A batalha parte 2.p65 288 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

Certa vez dona Elita escreveu no *diário* que sua vida era um labirinto. Melhor seria dizer, em vez de labirinto, montanha-russa. Pois subia e descia, constantemente, dos picos da euforia aos vales sombrios da depressão. Assim é que, à depressão gerada pelas dificuldades e pela partida de Renato, sucedeu a euforia de uma batalhada vitória: Renato comunicava o êxito da demanda junto a Capanema, o presidente Vargas concedia-lhe subvenção equivalente à do Teatro-Escola.

A vontade de dona Elita era partir para o Rio imediatamente. Precisava amparar o marido nesse momento, já que a vitória daria origem a muito trabalho com relatórios, entrevistas, ofícios etc., e sua saúde voltou a piorar. Mas precisou aguardar o dinheiro para a viagem e, por fim, só conseguiu passagens da Panair para o dia 29 de junho.

No Rio, Renato agitava-se por todas as direções. Enquanto o processo da subvenção à Escola Dramática do Rio Grande do Sul trafegava pelos canais burocráticos, empregava seu tempo na propagação de ideias e divulgação da Escola. Com saúde precária, agora bombardeado por gripe e febre intermitente, Renato entregava-se ao trabalho. Decepcionou-se porque a subvenção prometida foi cortada pela metade. Mas, de qualquer maneira, constituía reforço financeiro e era o reconhecimento oficial da Escola Dramática do Rio Grande do Sul pelo governo federal, como Renato sublinhou numa entrevista:

> Muito mais do que o auxílio em dinheiro nos estimula, neste instante, o reconhecimento moral, por parte do presidente da República e do seu ministro da educação, da transcendência das nossas aspirações. Não somos "cavadores", mas brasileiros ao serviço do maior ideal cívico da nacionalidade: o da sua expressão cultural.[11]

Acertadas as pendências, assinados os contratos, Renato com dona Elita e Maria Caetana prepararam o retorno a Porto Alegre por via férrea. A 15 de agosto, depois de cinco dias e cinco noites sacolejando em um trem de ferro, a família chegava a Porto Alegre. Alunos da Escola Dramática, amigos e jornalistas formavam pequena multidão na estação ferroviária dando-lhes festivas boas-vindas. Naquela noite dona Elita escrevia no diário: "Graças a Deus que estamos em casa!"

7

A Escola Dramática do Rio Grande do Sul retomou as atividades. Renato, animado pela subvenção oficial, planejou meios para consolidar a instituição. O primeiro passo seria estabelecê-la em sede própria e o segundo, criar uma companhia que possibilitasse a diferenciação dos estágios pelos quais passavam os alunos. A ideia da "escola ativa" adquiria contornos nítidos e regras definidas na formação dos corpos técnico e artístico. Também os alunos se encarregariam da administração, fechando o círculo de atividades inerentes à vida teatral.

11. Não assinado, "A Escola Dramática e Suas Realizações em 1943". *Correio do Povo* (Porto Alegre), 10 de agosto de 1943.

A batalha parte 2.p65 289 28/10/2010, 11:22

FINARTE – CEDOC / HALFELD

Cirene Fostes

À avenida Brasil, 483, no bairro de Navegantes, existia um teatrinho improvisado em edifício comercial, mais assemelhado a um barracão, que pareceu ótimo aos objetivos de Renato. Alugado o imóvel, providenciaram-se as reformas e necessárias adaptações.

O fato, no entanto, é que a subvenção amenizava mas não extinguia os apertos financeiros. E Nestor Borges Lima viu na subvenção um meio rápido de recuperar o seu investimento. No diário, dona Elita registrou a partilha da verba: Renato recebia três mil cruzeiros e igual importância cabia a Nestor, a título de amortização da dívida; dois mil e quinhentos eram para o pagamento dos alunos-monitores, secretária e guarda-livros; quinhentos cruzeiros para o aluguel; restavam mil cruzeiros para cobrir despesas gerais. A insuficiência da verba era evidente. E como conseguir dinheiro para a reforma do teatrinho? Em caixa havia três mil cruzeiros que poderiam ser destinados a este fim. Iniciaram-se as obras com capital mínimo e, vendo ameaçada a amortização da dívida, Nestor encontrou uma saída: reduzir o salário de Renato. Dona Elita desabafou no diário:

> Com a saúde de Renatinho assim abalada, os gastos são surpreendentes. Este mês teve um eletrocardiograma que custou duzentos cruzeiros, além de outros exames. Remédios caríssimos, que sobe a mais de trezentos cruzeiros minha conta de farmácia. Hoje paguei uma conta de cem cruzeiros de médico. Além de tudo, dentista para mim, Renato e Netinha (*Maria Caetana*). Nada gasto supérfluo. Se falo nestas coisas é mostrando despesas imprevistas, que não sejam as cotidianas. Minha mesa é simplíssima e mais simples ainda a minha vida. Não posso comprar nada extraordinário que me desequilibra o orçamento. Com todos estes cuidados, Nestor achou de escrever uma carta a Renato dizendo que ele gastava muito e que Renato podia passar com dois mil e quinhentos. Isto dizia em tom autoritário, o que exasperou Renato...". O atrito entre Renato e Nestor parecia definitivo, mas a mediação de Ângelo Guido atenuou as consequências.

A saúde de Renato continuava de mal a pior. Relatou dona Elita: "Outro dia veio do médico (onde foi) ver o resultado do seu eletrocardiograma e pôs-se a contar-nos o que o médico dissera, que ele precisava abandonar a Escola Dramática, que ele estava se suicidando, que uma outra crise do coração ele não resistiria, seria fatal. Num dado momento, quando disse que não podia mais interpretar seus papéis, caiu em soluços. Ficamos aflitíssimas, eu e minha filha. Daí para cá anda triste, acabrunhado e a menor contrariedade o abate profundamente. Tudo faço para poupá-lo. Infelizmente não posso aparar todos os golpes.

A batalha parte 2.p65 290 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Caetana, dona Elita e Renato, entre Teófilo Cordeiro e sua esposa, com familiares atrás, depois da perigosa viagem pela Costeira

Renato encontrava-se, de cama, a 13 de novembro, quando o presidente Getúlio Vargas, em visita a Porto Alegre, recebeu em audiência na biblioteca do Clube do Comércio a Escola Dramática do Rio Grande do Sul. Foi representado por Maria Caetana, que leu sua mensagem e expôs ao presidente a situação em que se achavam os trabalhos da Escola. O chefe da nação mostrou grande interesse, fez muitas perguntas e recomendou ao interventor Dornelles que apoiasse a Escola Dramática.

Os atritos com Nestor continuaram, mas, graças ao interesse demonstrado por Getúlio Vargas pelo projeto, Renato Vianna conseguiu abrir novos canais junto ao governo do Estado, que viabilizaram seus planos e lhe permitiram inaugurar o Teatro Anchieta.

Assim, quando Os Comediantes estreavam o *Vestido de Noiva* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em dezembro de 1943, doente e vencendo obstáculos formidáveis Renato Vianna edificava em Porto Alegre uma obra exemplar: o Teatro Anchieta.

A batalha parte 2.p65 291 28/10/2010, 11:22

A ESCOLA DRAMÁTICA DO RIO GRANDE DO SUL

O Teatro Anchieta

1

Com o Teatro Anchieta, Renato Vianna expôs a sua visão global da criação cênica, em que tudo se integra e tem função. O elemento encarregado da "síntese criadora da expressão dramática" é o diretor (ou encenador). Sabia do papel dessa nova figura na cena moderna – "autor ele mesmo do espetáculo" – não por elucubrações ou teorias alheias, mas pela experiência acumulada no ofício. Para desenvolver o trabalho integrador das partes numa única visão estética, no entanto, o diretor precisava contar com criadores e técnicos preparados dentro de um sistema condizente. Declarava Renato Vianna que "o teatro não é arte de improviso, nem mesmo de improvisos geniais. Depende de cultura, vontade e longo aprendizado experimental, que é o palco, o ensaio, a representação"[1].

Além de não ser "arte de improviso", a manifestação teatral só tem significado artístico na medida em que integra também a plateia; e para que isso aconteça, o que se coloca em cena deve corresponder aos sentimentos e aspirações do público. É indispensável sentir os movimentos sociais se o propósito for o de criar um teatro que sendo lúdico, mágico, seja também educativo. Dizia Renato numa entrevista: "Não nos interessa o público adventício e indiferente, que vai ao teatro para fazer a digestão ou para passar o tempo, para ver a ilustre Dulcina ou o ilustre Procópio. Interessa-nos – e eis a nossa finalidade principal – formar plateia de espectadores absolutamente integrados na representação e na obra que se exe-

BATALHA DA QUIMERA
SEBASTIÃO MILARÉ

1. Cf. "O Teatro Não é Arte de Improviso". *Correio do Povo* (Porto Alegre), 9 de janeiro de 1944. Também em *Folha Carioca* (RJ), 29 de janeiro de 1944.

A batalha parte 2.p65 293 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Teatro Ancheita, no bairro dos Navegantes, em Porto Alegre

cuta e se constrói"[2]. Elegeu um exemplo a ser seguido ao chamar o jesuíta-poeta para ser o patrono:

> Foi Anchieta o primeiro a fazer obra teatral no Brasil como instrumento social da catequese, isto é, a doutrinação e o apostolado, iniciando a catequese artística da cena dramática brasileira.[3]

O público ideal nasceria da catequese. Por isso, a meta era a conquista desse público, dando preferência ao proletariado. Competia chamar à plateia essa classe social historicamente marginalizada do processo cultural e com ela dialogar através do espetáculo. Toda semana, às quintas-feiras, realizavam-se no Anchieta as "Noites Proletárias". Os ingressos eram distribuídos gratuitamente nas fábricas e os operários com suas famílias tinham acesso aos mesmos espetáculos que, nos dias seguintes, a burguesia pagava para ver. O sucesso o animou a planejar um núcleo da Escola Dramática destinado aos operários. Não descurava da conquista de outras camadas sociais. Mas isso se dava naturalmente. Afirmava a *Folha da Tarde*:

> (...) O Anchieta vai conquistando as simpatias de um público dia a dia mais numeroso, que se pode mesmo dizer que é o "seu público", por isso que dadas as circunstâncias da distância em que se acha a sua sede, aqueles que demandam a avenida Brasil para assistir aos seus espetáculos o fazem com a deliberação de "ir ao Anchieta", não podendo ser confundidos com o espectador fortuito, que entra por acaso em um teatro.[4]

Ônibus e bondes despejavam na avenida Brasil pequenas multidões vindas de outros bairros, em noites de espetáculo. Aumentava o fluxo de automóveis na região, trazendo a burguesia e figuras da política.

Além do patrono, outro *místico* foi inspirador do Teatro Anchieta: Jacques Copeau. Renato Vianna sempre o admirou e inspirou-se nos seus exemplos desde a campanhia Batalha da Quimera. Fazia suas as palavras de Copeau sobre a necessidade de formar o "novo ator":

> (...) vamos reagir contra todas as covardias do teatro contemporâneo. Ao fundar o Vieux Colombier preparamos um lugar de refúgio para os talentos vindouros. Nossos esforços tendem a criar em torno do ator atmosfera mais apropriada à sua formação como homem e como artista; educá-lo, despertar sua consciência e iniciá-lo na moralidade da arte.[5]

Com o objetivo de formar o "novo ator", Copeau preparou seu elenco fora de Paris, indo depois ocupar o velho Ateneu Saint Germain, *na rue du* Vieux Colombier, que daria nome ao teatro. Localizava-se a rua à margem esquerda do Sena, região pobre, onde a burguesia não considerava de "bom tom" ir. O teatro era um edifício modesto, que reformas tornaram confortável, mas não proporcionaram luxo. Tudo muito simples.

Depois de perseguir a consciência artística fundada em novo sistema ético, para formar o "novo ator", inspirado em Jacques Copeau, Renato Vianna tomou o Vieux Colombier como modelo para o Anchieta. Evocava Copeau quando se referia à modéstia do teatrinho da avenida Brasil. Também ele, na capital gaúcha, alugou um velho teatro em bairro onde raramente os burgueses iam: a avenida Brasil, de Porto Alegre, era a sua *rue du* Vieux Colombier.

2

Antecedeu a abertura do Teatro Anchieta uma viagem de Renato ao Rio de Janeiro. Foi com objetivos definidos: consolidar a situação da Escola Dramática junto ao SNT e recru-

2. *Correio do Povo* (Porto Alegre), 10 de agosto de 1943.
3. Idem.
4. Não assinado, "Os Novos Valores e o Teatro Anchieta". *Folha da Tarde* (Porto Alegre), 25 de fevereiro de 1944.
5. *Creadores Del Teatro Moderno*, p. 87.

A batalha parte 2.p65 294 28/10/2010, 11:22

tar profissionais possivelmente interessados na causa e dispostos a morar em Porto Alegre. Dizia à *Folha Carioca*: "É preciso não confundir: não estamos fazendo no Sul teatro amador. A Escola Dramática do Rio Grande do Sul é uma escola técnica"[6]. Talvez esse "esclarecimento" fosse para diferenciar sua iniciativa em face de Os Comediantes que, tendo estreado um mês antes *O Vestido de Noiva*, transformaram-se na coqueluche do Rio de Janeiro. Respondia, sobre Os Comediantes:

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna e Maria Caetana em *Casa de Bonecas,* no Teatro Anchieta, em 1944

> Movimento louvabilíssimo, digno de todos os incentivos (...) Mas esse não é o problema cuja solução se impõe. Amadorismo é coisa à parte, jogo de erudição, passatempo ilustre, podendo atuar ou deixar de atuar como expressão social ou de cultura, mas quase sempre negativo como valor técnico. Do que realmente necessitamos é do profissional que ainda não há – o novo profissional, educado de acordo com as finalidades do seu *métier* e, principalmente, da sua missão pública, eminentemente social e até mesmo política. (...) Por isso, o que urge são escolas: escola de profissionais, escola de teatro.

A permanência no Rio possibilitou-lhe uma temporada não programada, no Teatro Regina, com as peças *Fogueiras da Carne*, *Sexo* e *A Mulher Que Esqueceu o Nome*. No elenco, Ruy Vianna, Cirene Tostes e atores que já haviam representado essas peças. A primeira figura da companhia, Maria Caetana, veio de Porto Alegre vestindo-se, comportando-se e sendo recebida como estrela de primeira grandeza.

A repercussão da sua chegada na imprensa indica o prestígio desfrutado por Maria Caetana na cena brasileira. E suas performances no Teatro Regina só fizeram por confirmar esse prestígio. Tornara-se intérprete segura, que se lançava de corpo e alma na criação dos personagens, arrebatando os espectadores com suas emoções.

Por fim, os profissionais que Renato levou para Porto Alegre eram da família: Maria Caetana, Ruy Vianna e Cirene Tostes. Depois do longo noivado, a proposta de morar no Sul levou Ruy e Cirene ao altar, a 27 de abril, numa cerimônia muito simples. A 13 de maio todos voltavam a Porto Alegre. Mais tarde, o ator Walter Sequeira também se juntaria a eles.

3

A temporada do Teatro Anchieta, aberta a 16 de junho de 1944 e encerrada a 1º de outubro, não apresentou o repertório renovado que Renato prometia. Somavam-se a peças antigas duas novidades: um texto de Ruy Vianna, *Black-Out nas Almas*, e a tradução da comédia do italiano Zambaldi *Cabecinha de Vento*. Assim mesmo, constituiu-se um sucesso a temporada.

Um mês após a estreia relatava o *Correio do Povo*:

> O Anchieta registrou domingo o seu primeiro mês de atuação entre homenagens expressivas, que coincidiram nessa data e lhe serviram de brilhante comemoração. Tanto na vesperal quanto na *soirée* a sala encheu-se de uma assistência seleta, vinda de todos os bairros de Porto Alegre, dando ao Anchieta um aspecto imponente e demonstrando o prestígio social que desde logo conquistou.[7]

6. Não assinado, "É Preciso Fazer Teatro do Povo para o Povo". *Folha Carioca* (RJ), 29 de janeiro de 1944.
7. Não assinado, "Teatro Anchieta". *Correio do Povo* (Porto Alegre), 18 de junho de 1944.

A batalha parte 2.p65 295 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Caetana e Cirene Tostes em *Casa de Bonecas*

Dois meses depois o mesmo jornal afirmava [1]

A primeira excursão pelo interior do Rio Grande do Sul e Santa Catarina teve início a 24 de novembro, em Pelotas, e estendeu-se até 15 de fevereiro de 1945, com casas sempre lotadas. Com as subvenções e o sucesso da temporada chegou-se a um equilíbrio financeiro que dava tranquilidade. Os alunos saíram-se bem como intérpretes e na execução da parte técnica. O conjunto de fatores positivos sinalizava a Renato Vianna o momento de levar à cena os grandes autores. Intensificaram-se os trabalhos na Escola. Noticiou o *Correio do Povo* [2]

1
O que há de mais representativo na comunhão social democrática da família gaúcha está frequentando a sala do Teatro Anchieta e formando a sua plateia, desde as mais altas autoridades e suas esposas, os intelectuais, os comerciantes, os industriais, os capitalistas, os comerciários e funcionários públicos, até os trabalhadores das fábricas e oficinas. É o que há de mais expressivo para a finalidade em vista: toda essa sociedade se reunindo conscientemente, com alegria e simpatia, numa sala modesta, sem requintes de qualquer espécie, absolutamente rudimentar, de um teatro de bairro e destinado ao povo. Esta é a situação atual do Anchieta, ao encerrar o seu terceiro mês de temporada inaugural, com a apresentação de nove cartazes e cinquenta representações consecutivas.[8]

2
A Escola Dramática do Rio Grande do Sul está em plena atividade, trabalhando dia e noite para a execução do programa anunciado para o ano corrente. (...) A temporada será levada a efeito com a intervenção exclusiva dos alunos, constituído definitivamente o elenco do Anchieta entre os antigos e os novos valores da Escola, quer quanto à interpretação, quer quanto à execução técnica dos espetáculos. (...) Os trabalhos da Escola começam às 8 e terminam às 23 horas, diariamente. Pela manhã, estudos de laboratório e execução de cenários; à tarde, aulas de teoria; e à noite, aulas práticas ou ensaios.[9]

A temporada deveria ter início em junho, mas a 15 de maio Renato viajou novamente ao Rio de Janeiro, para tentar uma audiência com o presidente Getúlio Vargas. Um dos assuntos a tratar era a subvenção prometida, que se encontrava encalhada nos canais burocráticos. Sem ela, impossível realizar a temporada, e nem a Escola poderia funcionar.

Dá conta do seu empenho junto ao Ministério da Educação e Saúde um memorando do ministro Capanema ao presidente Vargas. Propunha conceder à Escola Dramática o mesmo auxílio do ano anterior – 120 mil cruzeiros. Esclareceu, todavia, que Renato solicitara auxílio de 240 mil cruzeiros, "apresentando um programa de incontestável interesse"[10].

8. Não assinado, "O Anchieta, um Teatro do Povo". *Correio do Povo* (Porto Alegre), 31 de agosto de 1944.
9. Não assinado, col. "Teatros e Artistas". *Correio do Povo* (Porto Alegre), 6 de maio de 1945.
10. Memorando datado a 30 de maio de 1945. Arquivo Capanema, CPDOC/FGV.

A batalha parte 2.p65 296 28/10/2010, 11:22

Além da subvenção, Renato foi à capital federal disposto a buscar solução de caráter definitivo para a Escola. E tal solução constituía o pedido que dirigiu ao presidente Vargas por meio de documento cujo teor só parcialmente apareceu na imprensa.

Precedia o pedido um elogio à notável contribuição do governo ao teatro, pois "em nenhum momento da nossa história mereceu a causa do teatro brasileiro a atenção que lhe dispensou Vossa Excelência, que tudo tem feito no sentido de fundar os seus alicerces em bases sólidas". Resumindo as muitas atitudes oficiais em favor da cultura dramática e da prática teatral, conclui que "não é possível exigir-se mais de um governo"[11]. Lamenta o "doloroso contraste" entre a "orientação superior" do governo e a desorientação de "uma classe que se presume constituída de intelectuais e artistas, técnicos e especialistas". Fala da Escola Dramática e do Teatro Anchieta, salientando:

> O Teatro Anchieta, fundado ano passado, é o departamento técnico da Escola, o seu órgão de ação coletiva, o teatro de arte que lhe dá expressão e finalidade. Também tem a sua organização especial e constitui curso prático, experimental, jogando os valores forjados na Escola e criando seus futuros monitores, diretores de cena perfeitamente aptos e integrados no *métier*./ Os espetáculos valem por verdadeiros exames, em provas definitivas, identificado o aluno com a sua profissão, submetido ao julgamento do público e da crítica, no plenário soberano da opinião (...) A Escola Dramática do Rio Grande do Sul e seu Teatro Anchieta formam a consciência desse novo profissional de que necessita o nosso teatro para conseguir a sua expressão representativa...

O pedido era para que o presidente aprovasse a transferência da Escola Dramática do Rio Grande do Sul para o Rio de Janeiro, "a título de experiência do seu programa de métodos de ação". Passaria a ser, então, Escola Dramática Anchieta, dando bases amplas ao Teatro Anchieta, que seria o "alicerce fundamental e célula de uma legítima comédia brasileira". Solicitava ao governo reconhecê-la de utilidade pública, concedendo-lhe sede e pequena subvenção que, permitindo a continuidade do empreendimento, "exigisse esforço e idealismo por parte dos seus componentes na formação do próprio patrimônio".

> Todavia, se Vossa Excelência concluir, na sua elevada consideração, pela impossibilidade ou impraticabilidade de semelhante realização, confio que não se negará em conceder o seu apoio quanto ao reconhecimento oficial, em termos relativos, restrito ao movimento que se vem processando no Rio Grande do Sul, sua terra natal e berço fundador da Escola de que Vossa Excelência tem sido e será eternamente em meu coração o benemérito patrono.

Por certo Renato entendia a impossibilidade política desse plano, por isso aceita antecipadamente a negativa e solicita uma espécie de "prêmio de consolação":

O plano de transferir a Escola para o Rio de Janeiro tinha sentido estratégico e urgência pessoal. Para consolidar o movimento levaria muito mais tempo no Rio Grande do Sul do que na capital federal. E tempo era coisa de que Renato acreditava não dispor. Um ano antes já dizia:

Necessito de técnicos que me ajudem e aliviem o peso da minha tarefa, sobretudo agora que a saúde começa definitivamente a abandonar-me e estou condenado a súbitos colapsos, como sinal de protesto de um coração que tem trabalhado muito e começa a fazer greve... Minha grande preocupação neste momento é garantir o futuro da Escola.[12]

Como era de esperar, o presidente não deferiu o pedido de transferência para o Rio de Janeiro, mas reconheceu oficialmente a Escola Dramática do Rio Grande do Sul.

11. Ofício de Renato Vianna ao presidente Getúlio Vargas, datado a 9 de junho de 1945. Arquivo Capanema, CPDOC/FGV.
12. Não assinado, "O Teatro Não é Arte de Improviso". *Correio do Povo* (Porto Alegre), 9 de janeiro de 1944. Também aparece a mesma declaração na *Folha Carioca* (RJ), 29 de janeiro de 1944.

A batalha parte 2.p65 297 28/10/2010, 11:22

Parte do ofício ao presidente Vargas foi utilizada por Aldo Calvet em artigo, constando da abertura:

> Neguem-lhe o talento, a inteligência, a cultura; neguem-lhe a superioridade mental pelas coisas mesquinhas infinitamente materiais; neguem-lhe os méritos de ensaiador de larga visão dos equilíbrios técnicos, de homem de teatro que conhece, como poucos, todas as cambiantes da intrincada carpintaria cênica; neguem-lhe o trabalho honesto a serviço da coletividade; neguem-lhe tudo, finalmente, menos o seu idealismo. (...) Esqueceram-se, porém, de que combater uma ideia é projetá-la. Os aristarcos deserdados do verbo, falidos da inteligência, combateram em Renato Vianna não o homem, mas a ideia. Por isso, ela venceu.[13]

Aldo Calvet fazia justiça ao homem que mantendo acesa a chama do ideal, mantendo viva a batalha da quimera, ganhou fisionomia de místico, de profeta. Olhar intenso. Olhos brilhantes iluminando o rosto marcado. Com esse aspecto foi flagrado por fotógrafos e apareceu em clichês de jornais. Mas, nas suas palavras se evidencia a existência de facção antagônica a Renato.

O guerreiro da quimera, contudo, ultrapassara o plano de sensibilidade à calúnia ou à futrica. Se algo de negativo formava-se por obra de adversários, desconheceu. Só pensava na Escola, no Teatro Anchieta e nos meios de consolidá-los. Mesmo a negativa do presidente à transferência da Escola não o magoara. Da peleja travada no Rio de Janeiro voltava com uma prenda: o reconhecimento oficial à Escola Dramática do Rio Grande do Sul.

4

A viagem forçou o adiamento da abertura da segunda temporada do Teatro Anchieta de 28 de junho para 5 de julho, quando estreou a nova peça de Renato Vianna, *A Comédia Sexual*. O repertório, que foi ensaiado por Maria Caetana na ausência de Renato, incluía obras de Florêncio Sánches, Ibsen e Dostoievski.

O texto de *A Comédia Sexual* é um dos vários que não foi possível localizar e cuja apreciação só pode ser dedutiva, a partir de informações constantes das resenhas da época. Mas é certo que Renato Vianna ainda suscitava polêmicas apaixonadas. É o que evidencia, por exemplo, uma resenha assinada por A. O.:

> O tema propõe a tese antinômica do "desquite ou divórcio?" Ideia de Renato, que une indistintamente o problema de divórcio com o do aborto. O seu Teatro-Escola, que começa com *A Última Encarnação do Fausto* e que muito viveu entre os fantasmas do romantismo, com quimeras, alucinações, tristeza, morte, suicídio, constantemente sendo um teatro de lágrimas em antagonismo com o teatro do riso, tem por motivo condutor a "necessidade" do divórcio, na falta do qual o aborto, o suicídio e o homicídio constituem a sincronização de suas peças.[14]

Confessando-se "antidivorcista" convicto, A. O. não faz distinção entre os problemas tratados. Coloca o divórcio no centro de tudo, como se o dramaturgo o pregasse em termos de remédio para todos os males sociais. Fica claro à leitura das peças de Renato Vianna que o divórcio é apenas um dos temas. A tristeza, os suicídios e os homicídios presentes nas suas peças denunciam o homem infelicitado pelos dogmas da sociedade hipócrita, corrompida e corruptora. Mas, o conservador A. O., por não ter críticas à estrutura patriarcal, nem admiti-las, reúne os males e os subordina àquele que, do seu ponto de vista, é o maior: o divórcio, instrumento definitivo da desagregação familiar.

Sua resenha é um documento das polêmicas suscitadas pelas "teses" defendidas por Renato em seus melodramas. Um fato ilustra bem a situação: tendo sido dedicada a es-

13. Aldo Calvet, "Um Movimento de Teatro". *Folha Carioca* (RJ), 19 de junho de 1945.
14. A. O., "A Comédia Sexual". *Correio do Povo* (Porto Alegre), 8 de julho de 1945.

A batalha parte 2.p65 298 28/10/2010, 11:22

treia de *A Comédia Sexual* (que discutia a questão do desquite e do divórcio) à OAB, seção do Rio Grande do Sul, foi tema de um seminário na entidade, sendo que – conforme o mesmo A. O. – a indissolubilidade do matrimônio foi "o ponto de vista que democraticamente predominou nos vivos debates". Embora a conclusão dos tais debates tenha sido a mais conservadora, a peça de Renato alcançava seu objetivo: estabelecer o debate sobre aspectos legais e éticos vigentes na sociedade brasileira.

Preso à ideia de "teatro social", escolheu as peças para a temporada de 1945, começando pelos textos de Florêncio Sánches *Em Família* e *Meu Filho Doutor*.

Identificava-se com o autor uruguaio, com os temas e a maneira de tratá-los em dramas realistas embebidos do melodrama. No pungente *Em Família*, Sánches fala da degradação moral da família burguesa. O autoritarismo patriarcal – visto desde o patamar mais baixo da crise instituída por um colapso econômico –, a hipocrisia e o culto à aparência inerentes ao sistema são os fatores determinantes da decomposição. O pai, destituído de força moral, estabelece a liquidação de todos os princípios éticos e arrasta a família na derrocada.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Caetana e Cirene Tostes em *Comédia Sexual*, no Teatro Anchieta, em 1945

Meu Filho Doutor transforma o conflito de gerações no choque cultural entre duas épocas. Narra a volta de Júlio à fazenda do pai, depois de ter passado vários anos na capital. O moço retorna com ideias novas sobre as relações interpessoais, desprezando os códigos arcaicos e colocando o bom-senso e o respeito ao próximo como base das mesmas relações. O amor filial, para ele, não podia ser uma *obrigação*, mas fruto do convívio e da amizade entre pais e filhos. Suas atitudes livres provocam conflitos que indicam o advento de uma nova moral e de uma nova ética e vão se infiltrando nas velhas estruturas do poder patriarcal para modificá-lo.

Nora, da *Casa de Bonecas*, de Ibsen, inspirou Renato na composição de várias das suas personagens femininas. E a peça trazia os elementos temáticos e narrativos mais caros e mais frequentes na sua obra: o despotismo masculino; a mulher reduzida à condição de objeto ou mercadoria; a necessidade do divórcio como instrumento humanizador das relações conjugais, que possibilita a separação sem resultar no estigma para a mulher.

Também *Crime e Castigo*, de Dostoievski, em adaptação de Renato Vianna e Armando Louzada, aborda a mulher tratada como mercadoria, mas o núcleo central é a diluição de valores em sociedade decadente, roída pela miséria material.

A batalha parte 2.p65 299 28/10/2010, 11:22

Miséria que se transfere para o nível moral e ético levando ao elogio do crime.

Os jornais atribuíam a adaptação de *Crime e Castigo* a Armando Louzada; mas Renato, em carta a Brício de Abreu, dizia: "*Crime e Castigo*, coautoria minha e de minha inteira teatralização"[15]. Embora seja difícil estabelecer a participação de cada um dos adaptadores, o estilo de Renato permeia a obra e a interpretação dada ao solitário e angustiado Raskólnikof, segue o viés das suas preocupações sociais e religiosas, enfatizando a remissão do conturbado herói através do sofrimento e do amor de Sônia, que também se redime pelo sofrimento e amor.

A adaptação, aliás, surpreende pela "carpintaria teatral", em narrativa bastante fiel ao original de Dostoievski. Partindo de uma seleção dos eventos narrados no romance, agrupa informações em cenas que, num discurso elíptico, tentam materializar o inferno interior de Raskólnikof. O desafio da adaptação teatral de *Crime e Castigo*, todavia, é a desagregação psicológica do protagonista, que evidencia o castigo vindo da própria consciência do culpado. Esse desafio foi até certo ponto vencido, seja pela construção de cenas onde o remorso determinava as atitudes do criminoso, seja na sugestão ao intérprete quanto à "ação invisível", subjetiva.

5

Os jornais de Porto Alegre elogiavam os espetáculos do Teatro Anchieta e o sucesso repercutia no Rio de Janeiro. Artistas, intelectuais, o ministro Capanema e o próprio presidente Vargas enviavam mensagens de congratulações a Renato Vianna. O momento era propício para levar o Anchieta à capital federal. As negociações se intensificaram. Mas não havia teatro disponível, a não ser o Ginástico, que estava em condições precárias.

O entusiasmo de Renato Vianna por levar seu grupo gaúcho à capital do teatro nacional diminuía, contudo, à medida que o tempo passava e se aproximava a data da viagem. Não pela dificuldade em conseguir teatro, pois atropelos dessa ordem estavam longe de ser novidades, sim pela situação política do país, cujos novos rumos, impostos pela conjuntura internacional, apontavam para o desconhecido. O que mais lhe causava receios era a inevitável queda de Vargas.

Renato não hesitou em optar pelo "queremismo", em que os manifestantes saíam pelas ruas gritando "queremos Getúlio". As manifestações tiveram início em uma assembleia

15. Carta de 3 de julho de 1946, solicitando a interferência de Brício de Abreu junto ao Conselho da SBAT em razão de débitos do Teatro Anchieta, resultado da sua primeira temporada no Rio de Janeiro. Cópia manuscrita. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 2.p65 300 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / ACERVO BRÍCIO DE ABREU

Dulcina de Moraes e o presidente Getúlio Vargas

sindical, a 13 de agosto, e espalharam-se pelo país. Mas, a continuidade de Getúlio no poder era praticamente impossível. Ele, mesmo alimentando ambições continuístas, sabia da impossibilidade.

Já em 1944 Getúlio fizera a afirmação de que, terminada a guerra, o Brasil voltaria à normalidade democrática, com eleições diretas. Atenuava-se a repressão, exemplarmente comandada por Felinto Muller, e a censura do DIP à imprensa começava a relaxar. A sociedade civil passou a reivindicar anistia aos presos e exilados políticos. A 22 de fevereiro de 1945, uma entrevista de José Américo de Almeida ao jornalista Carlos Lacerda, condenando a ditadura e pedindo eleições livres, publicada pelo *Correio da Manhã*, evidenciou o ocaso da censura à imprensa. Os movimentos civis pró-anistia recrudesceram e em uma manifestação no Recife, a 3 de março, violentamente reprimida pela polícia, tombou morto o presidente da UNE, Demócrito de Sousa Filho, fazendo aumentar a temperatura do movimento.

Estadista habilidoso, Getúlio não tentava remar contra a corrente, mas adaptar-se a ela. Assim, a 18 de abril decretava anistia geral aos presos políticos e a 28 de maio fixava por decreto eleições diretas para presidente, a se realizarem a 2 de dezembro.

No dia 18 de julho o país foi tomado de grande emoção com a volta dos pracinhas. Muitos vinham mutilados, outros tantos lá ficaram caídos no campo de batalha. As histórias dando conta da bravura dos nossos pracinhas, sobretudo na tomada de

A batalha parte 2.p65 301 28/10/2010, 11:22

Monte Castelo, faziam vibrar os corações. Aos adversários do Estado Novo eles eram excelente exemplo: por que lutaram pela democracia, viram tantos companheiros tombarem crivados de balas, tiveram seus corpos mutilados, se voltavam para viver sob regime ditatorial? Qual o sentido da luta?

Aumentavam as pressões e as tensões. Até que, a 29 de outubro, Getúlio Vargas nomeou seu irmão Benjamin chefe de polícia do Distrito Federal. Era o que o comando militar precisava para tomar de assalto o palácio e depor o presidente.

As turbulências de 1945 deixavam Renato Vianna angustiado. A 6 de março escreveu no caderno *Meus Dias*: "O momento político anda muito agitado e as nuvens ameaçadoras da desordem voltam a surgir e a crescer no horizonte". Na madrugada de 30 de outubro escreveu:

Esta noite foi uma grande surpresa. O rádio dá-nos notícias alarmantes do Rio: a renúncia do presidente Vargas, benemérito patrono da Escola Dramática do Rio Grande do Sul e nosso grande apoio. Eis um formidável revés para o nosso movimento do Anchieta. Nenhum presidente da República fez pelo teatro o que ele fez. Deu-lhe tudo. Só não lhe deu idealismo e competência, porque isso não lhe podia dar, nem decretar. O teatro brasileiro, na sua sordidez inata e irremediável, não mereceu esse grande protetor.

A companhia estava em vésperas da viagem e Renato tinha vontade de cancelar a temporada carioca. "Mas tudo está preparado para essa excursão", escreveu no caderno. "Os alunos não se conformam em renunciar a essa viagem". Mesmo contrariado, a 4 de novembro chegava com o Teatro Anchieta ao Rio de Janeiro.

6

A época não era favorável. "Encontrei o Rio, ao chegar, em plena folia eleitoral", escreveu em *Meus Dias.* "Liberdade de imprensa, comícios, barracas de votos na Avenida, corsos políticos, salvação da pátria etc. Ninguém pensa ou fala outra coisa que não seja voto, eleição, política. Todos os muros, todas as paredes, andaimes, monumentos da cidade desapareceram sob a propaganda dos cartazes. É o grande espetáculo do momento. E tudo decorre com agitação e confusão. Dizem todos que o gigante vai despertar. (...) Manietada a fera, todos os ratos e répteis estão saindo do seu covil".

Se a agitação política não favorecia a temporada do Anchieta, menos ainda o Ginástico, teatro em plena decadência, cuja péssima condição de uso e acesso Renato descreveu:

Calor asfixiante. O maior já registrado nestes últimos cinquenta anos. O Ginástico não tem refrigeração nem conforto. O Ginástico está reduzido a uma grande lata de lixo – ao sumidouro do antigo Morro do Castelo. Em seu derredor fazem-se despejos em pleno dia. Há fedor e moscas. Quando chove é o tremendal. Há fossas abertas e o público é obrigado a patinar na lama para chegar ao teatro. E assim mesmo ainda chega. Não nos abandona.

Esta nota é de início de janeiro, portanto depois de um mês da abertura da temporada que, a despeito dos inconvenientes, corria satisfatoriamente. O público comparecia, os críticos aplaudiam e setores da classe teatral prestigiavam o Teatro Anchieta, rendiam-lhe homenagens. O Teatro do Estudante ofereceu um almoço ao Anchieta e depois, junto com o Teatro Universitário e o Teatro Experimental do Negro, prestou homenagem a Maria Caetana no final de uma apresentação de *Fogueiras da Carne* (a 31 de janeiro).

A batalha parte 2.p65 302 28/10/2010, 11:22

Maria Sampaio e Nelson Vaz, criadores do bem-sucedido "Teatro das Segundas-Feiras", ofereceram também um almoço ao conjunto gaúcho. A diretoria da Associação dos Artistas Brasileiros compareceu à vesperal de 27 de janeiro com mensagem de apoio à Escola Dramática do Rio Grande do Sul e Teatro Anchieta. Nesse dia as condições ambientes foram assim descritas por Renato: "Calor. Barulho. Samba desenfreado no andar superior do Ginástico e irradiação de corridas de cavalos através os autofalantes de uma agência de jogo e outras especulações escusas. Tudo isso como 'contrarregra' de *Crime e Castigo*".

Assim mesmo, prestígio moral e artístico cercou a temporada carioca da companhia, que Paschoal Carlos Magno classificou "exemplar". Exemplares as suas encenações que traziam resolvida a ideia de "espetáculo orgânico". Exemplar a disciplina da equipe, onde todos trabalhavam com um único objetivo: a criação do espetáculo. Um exemplo para o meio teatral que, sentindo a inevitabilidade de profundas alterações nos conceitos básicos da arte, perdia-se em tentativas de transformações que não iam além da superfície e sem abdicar os velhos conceitos e os vícios que lhes eram inerentes.

ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Caetana

As inconveniências decorrentes do momento político, do calor, do lastimável estado do Ginástico, da euforia carnavalesca que já tomava conta das ruas, eram apenas o preâmbulo de aflições maiores.

Anotava Renato Vianna no seu caderno que até "ontem, 30 de janeiro, último dia do governo provisório Linhares, todos os meus esforços foram inúteis para que ficasse solucionado o caso da Escola. A burocracia entravou tudo e tudo ficou para ser resolvido pelo próximo governo do general Dutra. Isso quer dizer que tão cedo não se resolverá nada".

As agruras econômicas dos velhos tempos voltavam impávidas. A receita da temporada mal dava para cobrir as despesas de hospedagem da numerosa equipe e a manutenção dos espetáculos. Programara-se a temporada contando com a subvenção do SNT que, em função das mudanças político-administrativas, ficou suspensa. Assim, Renato via-se frente a um problema imediato: conseguir meios para a volta da companhia a Porto Alegre. Um crédito aberto na Costeira, sob fiança, possibilitou o embarque da equipe a 8 de fevereiro. Renato decidiu permanecer no Rio, com dona Elita e Maria Caetana, para resolver junto ao SNT não apenas a subvenção devida, mas também recursos que possibilitassem a continuidade da Escola.

A batalha parte 2.p65 303 28/10/2010, 11:22

7

A permanência de Renato no Rio de Janeiro revelava-se inútil. Os contatos com a nova administração eram difíceis e nada proveitosos. Enquanto esperava por audiências com autoridades ministeriais e procurava acompanhar a lenta caminhada dos processos pelos canais burocráticos, elaborou o "Plano de Ação" para 1946.

A ideia era trazer o Teatro Anchieta para o Rio de Janeiro e fazer representações onde fosse possível, "desde o Municipal até o mais modesto cinema de subúrbio". Constavam ainda do plano uma excursão ao Norte, outra à Minas Gerais e, finalmente, a visita à sede em Porto Alegre. No dia 21 de fevereiro, leu o "Plano de Ação" para dona Elita, Maria Caetana e Ruy, que o aprovaram e se comprometeram a batalhar por ele.

Mas os dias seguintes foram penosos: arrastavam-se e nada traziam de animador. As pessoas só pensavam no Carnaval. Corsos pelas ruas, batucadas por toda parte, uma alegria por demais eufórica e ensandecida dominava tudo e deprimia Renato.

A quarta-feira de cinzas trazia a ressaca e abria novo período de contatos, tentativas, demandas de várias ordens. Debalde. Nada frutificava. Sequer negativas diretas ele recebia. Sentia a absoluta indiferença das autoridades. Um mês depois de ter lido o "plano" à família, Renato já o considerava fracassado.

Junto de Maria Caetana estabeleceu novo plano: a retirada de ambos do teatro. Ele iria se dedicar a compilação da sua obra; ela iria se libertar das cadeias do teatro e começar a viver sua vida. Mas eram apenas sonhos nascidos das decepções. Havia muita coisa a ser "desmontada" e, acima de tudo, havia a chama do ideal que continuava a arder no peito do guerreiro da quimera. As providências práticas não indicavam a retirada: Renato iria para Porto Alegre, retomando os trabalhos da Escola, enquanto dona Elita e Maria Caetana permaneceriam no Rio acompanhando a tramitação dos processos da Escola e do Teatro Anchieta pelas sendas ministeriais. Renato se movia sob estímulos inconscientes. Racionalmente via como melhor solução a retirada, o abandono do palco; mas uma força desconhecida o empurrava para dentro do teatro. Como um estigma. A 31 de março escreveu no diário:

> Completo hoje os meus 52 anos. Desço o segundo degrau para o túmulo. Aniversário triste e cheio de apreensões sobre o futuro. Véspera de separação. E sempre a mesma coisa, voltando sempre ao ponto de partida. Quanta fadiga, meu Deus!

A 4 de abril embarcou no Itapuru rumo a Porto Alegre. No cais deixava as pessoas amadas – Elita, Maria Caetana, Ruy e Cirene – acenando-lhe lenços. O coração apertado de angústia.

A batalha parte 2.p65 304 28/10/2010, 11:22

8

Em Porto Alegre, Renato sentia o peso da solidão e a ansiedade constante por notícias do Rio. Alunos o visitavam, procurando animá-lo, mas a estagnação era seu tormento. Não tinha condições sequer de reabrir as classes. Conservava esperanças no SNT, mas logo saberia que o entretenimento era o objetivo do novo SNT. Um entretenimento desviado das plateias populares para os quartéis. O conceito dos soldados nos países vitoriosos estava em alta; mais ainda no Brasil, onde o governo do general Eurico Gaspar Dutra permeava-se de conteúdos militaristas, levando tal conceito a extremos. Assim, negando-se a reconhecer o seu débito com a Escola Dramática do Rio Grande do Sul, o SNT fazia uma proposta a Renato que mais lhe pareceu um insulto. Relatou no diário, a 8 de maio:

Sempre se relacionou bem com o exército, fez espetáculos para militares, recebeu homenagens de oficiais de alta e baixa patentes. Mas, fez por solidariedade, tornar isso meio de vida repugnava-lhe. Não aceitou.

Pensou em fechar definitivamente a Escola, desmontar a casa, vender tudo e dar por encerrado o caso no Rio Grande do Sul. Mas o secretário da educação do estado, Francisco Brochado da Rocha, o demoveu desse propósito. O governo do estado decretou um auxílio de cinquenta mil cruzeiros para a escola e o Teatro Anchieta. Assim, saldando compromissos em atraso (fora os da temporada carioca, que continuaram pendentes), a Escola foi reaberta e começaram os preparativos para a nova temporada.

Desiludidas de alcançar algum sucesso nas petições, dona Elita e Maria Caetana viram-se obrigadas a prolongar a permanência no Rio por problema de saúde de Maria Caetana. Só comunicaram o fato a Renato quando a doença foi praticamente debelada. Assim mesmo, ele desesperou-se. Era absurdo estar longe a mulher e da filha num momento desses. As decepções todas juntaram-se para seu tormento. Teria valido a pena o sacrifício da vida inteira?

Ruy tentava animar o pai. Via surgir espetáculos que tentavam a unidade cênica, como sempre Renato pregou e realizou. Mas os créditos dessa "descoberta" estética entre nós eram destinados a outros, especialmente ao polonês Ziembinski. "O senhor precisa não abandonar, por enquanto, o seu posto", escrevia Ruy a 12 de junho. "Não permitir, em absoluto, que os cretinos, cabotinos e aproveitadores se apresentem impunemente como descobridores da penicilina do teatro brasileiro"[16].

Sim, continuaria. Até por não vislumbar outra saída.

> Negam-me pão e água. Oferecem-me uma espécie de tráfico teatral: compram-me espetáculos para soldados. Confundem estupidamente a minha missão e querem à força transformar-me em "turco de prestação" do teatro nacional. O que me oferecem é uma venda a retalho para uso dos quartéis. Esse é o novo programa do Serviço Nacional de Teatro – e para isso ele entende que todo teatro serve. Contanto que se distraiam os soldados. Sei que a Companhia Iracema de Alencar, dirigida pelo Macedo, já aceitou a proposta e vem ao sul realizar esse negócio. Outros aceitarão do mesmo modo. (...) E como os tempos são militares, a política marcial e a farda o argumento maior, o grande "pistolão", ei-lo disposto a cumprir a disciplina e a entrar na caserna, como bom servidor da pátria. É preciso divertir os soldados? Mobilizem os cômicos, os bufões, os saltimbancos do país. Para que servem eles, senão para isso?
>
> **16.** Carta de Ruy ao seu pai, transcrita do caderno Meus Dias.

A batalha parte 2.p65 305 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Crime e Castigo,
no Teatro Anchieta,
em 1945

A 2 de agosto abriu-se a nova temporada do Teatro Anchieta. A novidade foi o lançamento do romancista Telmo Vergara como autor dramático, com a peça *O Busto do Parque*. Os demais cartazes eram peças conhecidas, quase todas de Renato. Assim mesmo, como nos anos anteriores, o público afluía e lotava todas as sessões do teatrinho da avenida Brasil.

Encerrada a temporada a 3 de novembro, Renato com dona Elita e Maria Caetana foram descansar em um hotel-fazenda, em Belém Novo. Era um sítio que amavam, mas que nos últimos tempos passou a receber equipes de futebol para a "concentração" e, nessas ocasiões, o ambiente se transformava, se enchia de gritos, de apitos, de homens seminus. Houve ocasiões em que Renato, a mulher e a filha retiraram-se às pressas ao se ver forçados a conviver com aquilo. Detestavam futebol e futebolistas. Desta vez o hoteleiro garantiu que estariam livres de atletas. Mas, a 23 de novembro, a ilha de paz foi inesperadamente invadida. Conta Renato no diário: "Como sempre sucede, fizeram uma entrada de cavalos, relinchando e dando patadas. Na mesma hora resolvi fugir. Na impossibilidade de trazer logo a família, vim só."

Talvez a chegada dos futebolistas tenha acelerado a ansiedade de Renato por voltar. Pois enquanto estava em Belém Novo recebeu duas notícias importantes: 1. o seu procurador no Rio informava que, finalmente, a verba da Escola Dramática e Teatro Anchieta estava sendo liberada pelo SNT; 2. o secretário da Educação, Francisco Brochado, comunicara-lhe sua nomeação para a recém-criada cadeira de arte dramática do Instituto de Educação. Fazia-se necessário tomar decisões. Precisava estar em Porto Alegre e preparado para uma viagem ao Rio.

Via a criação da cadeira de arte dramática como vitória sua. Escreveu no *Meus Dias*: "Muitas vezes tive a oportunidade de aludir, em palestra com o secretário, à necessidade de levar o ensino dramático às escolas, como preparação de uma cultura geral e formação de uma consciência do teatro por parte das novas gerações brasileiras". Mas não estava seguro quanto a se deveria aceitar o cargo. "Estou sensibilizado com esse gesto do governo para comigo. Todavia, essa nomeação vem

A batalha parte 2.p65 306 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna,
Cirene Tostes, Ruy Vianna
e Maria Caetana em
Casa de Bonecas

criar um sério embaraço à minha indispensável liberdade de movimento e ação à frente do Anchieta". É que outro projeto poderia agora realizar-se: "No momento mesmo em que se divulga oficialmente essa nomeação, estou em articulações para uma longa *tournée* do Anchieta ao Norte, no próximo ano. Há compromissos que já foram assumidos nesse sentido".

Era só no que pensava: levar o Anchieta em "missão dramática" ao Norte e Minas Gerais. Estava num falso impasse, pois na realidade dispensava de imediato a cadeira no Instituto em favor da excursão, que a entrada da subvenção do SNT viabilizava. De modo que, iniciado o ano letivo da Escola Dramática, em 1947, a agitação dos alunos foi intensa: preparavam-se para atravessar o país levando aos mais distantes rincões a bandeira do Anchieta: um teatro de arte, um teatro preocupado com o homem, com o cidadão.

A 13 de março de 1947, uma multidão comparecia ao cais para se despedir do Teatro Anchieta que, a bordo do Araranguá, partia para a conquista do Norte.

A batalha parte 2.p65 307 28/10/2010, 11:22

As últimas batalhas

1

A jornada do Teatro Anchieta pelo Norte obteve êxito comparável ao da primeira "missão dramática". Caras novas em cena surpreendiam pela competência e pela disciplina. No elenco, os profissionais conhecidos eram Renato Vianna, Maria Caetana e Ítala Ferreira, que se juntara à trupe na última temporada em Porto Alegre; os demais eram alunos da Escola Dramática do Rio Grande do Sul.

Por toda parte, cronistas teciam elogios, às vezes exaltados, ao alto nível interpretativo do elenco. Assim vitorioso, o Teatro Anchieta regressava ao Rio de Janeiro em fins de outubro de 1947. Noticiou a *Folha Carioca*:

> Renato Vianna está novamente no Rio, sua terra natal e campo das suas mais renhidas batalhas de ontem, quando enfrentava, sozinho, os poderosos adversários da renovação artística do teatro brasileiro; renovação que é, hoje, uma realidade magnífica e a ordem do dia em todos os setores teatrais.[1]

Nos jornais, extensas colunas falavam da batalha de Renato e da vitória final com a disseminação das suas ideias renovadoras. Comentava o *Correio da Manhã*:

> Houve um tempo que Renato Vianna pairava só no seu apostolado. Todas as ideias boas e altas a favor de um teatro digno da nossa civilização concentravam-se nele.

FUNARTE – CEDOC / DOAÇÃO FERNANDA MONTENEGRO

Um Inimigo do Povo, por alunos da

1. Não assinado, *Folha Carioca* (RJ), 1 de novembro de 1947.
2. Não assinado, "Uma entrevista com Renato Vianna em dois tempos". *Correio da Manhã* (RJ), 5 de novembro de 1947.

A batalha parte 2.p65 309 28/10/2010, 11:22

Depois da acidentada temporada de 1945, passados já dois anos, o Teatro Anchieta não mais se apresentou no Rio de Janeiro. Era natural que existisse curiosidade em torno daquele empreendimento vitorioso. Mas não havia teatro disponível.

Folha Carioca publicou em página especial a série "Catequese Teatral do Brasil". Numa das aberturas, o redator lamentava a falta de um teatro para o Anchieta:

> Renato Vianna tem andado atarefado com o problema de uma sede para o seu Teatro Anchieta, no Rio. Problema quase insolúvel. Mas a tenacidade desse incrível idealista há de vencer os obstáculos. (...) Uma sede do "Anchieta", no Rio, é coisa que se impõe como a reivindicação de um legítimo direito e uma necessidade. Renato Vianna é um organizador do qual não podemos prescindir, neste momento culminante da batalha por um teatro de verdade; "batalha" que ele mesmo iniciou por uma "quimera", que hoje se transforma em realidade pelo milagre do ideal e a força, a energia, a fé criadora de idealistas como ele.[3]

Os jornais apregoavam a necessidade de um palco para o Anchieta e, assim, Renato Vianna conheceu, pela primeira vez na sua atribulada carreira, a solidariedade coletiva. Deixou-se ficar com a companhia no Rio de Janeiro, à espera de um teatro. Isso propiciou a Maria Caetana sua primeira e única experiência de atriz fora da companhia do pai. Integrou o elenco de *Mensagem Sem Rumo*, de Agostinho Olavo, no Teatro de Câmara, outra iniciativa da "frente renovadora". Fundado por Agostinho Olavo, Gustavo Dória e o escritor Lúcio Cardoso, o Teatro de Câmara reuniu no elenco, em sua estreia, figuras representativas desse momento de renovação: Carlos Perry, de Os Comediantes; Jerusa Camões, do Teatro Universitário; Ruth de Souza, do Teatro Experimental do Negro, e Maria Caetana, do Teatro Anchieta.

A participação de Maria Caetana foi destacada por todos os jornais. *O Globo*, por exemplo, afirmava que "Maria Caetana é um dos mais belos talentos da nova geração, em nosso teatro", aliando "à vocação evidente uma cultura e uma inteligência que a fazem figura das mais respeitadas"[4]. Também o *Correio da Manhã* foi pródigo em elogios: "Filha de Renato Vianna, por seu talento próprio Maria Caetana é hoje um dos nomes de maior projeção entre a gente moça do Teatro Brasileiro. Maria Caetana, que um crítico famoso escreveu ter mil almas e todas as idades, foi convidada pelos idealistas do Teatro de Câmara para nele colaborar na apresentação de *Mensagem Sem Rumo*"[5]. A *Folha Carioca* aproveitava a momentosa evidência da atriz para reafirmar a necessidade de um palco para o Teatro Anchieta:

> Sob direção do seu ilustre pai, Maria Caetana tem sido a expressão palpitante dessa obra de arte que é o "Anchieta", que todos admiram e aplaudem. Sem vaidade e bazófias, Maria Caetana acompanha Renato Vianna na marcha ascendente do seu ideal, O qual seria o de dar ao Brasil uma consciência artística puramente nacional. A temporada do Teatro Anchieta no Rio de Janeiro se impõe por todos os motivos.[6]

Finalmente, Dulcina de Moraes e Odilon de Azevedo acabaram com o impasse: sacrificando parte da própria temporada, cederam o Teatro Regina a Renato Vianna. E assim, em fevereiro de 1948, o Teatro Anchieta iniciou sua segunda temporada no Rio de Janeiro.

2

O ano de 1948 foi decisivo para a modernização da cena brasileira. Os acontecimentos começaram em janeiro, com a estreia

3. "Encontros com Renato Vianna – III". *Folha Carioca* (RJ), 10 de dezembro de 1947.
4. Não assinado. *O Globo* (RJ), 26 de novembro de 1947.
5. Não assinado, "Maria Caetana Estreará Segunda-Feira Próxima no Teatro de Câmara". *Correio da Manhã* (RJ), 27 de novembro de 1947.
6. Não assinado. *Folha Carioca* (RJ), 25 de novembro de 1947.

A batalha parte 2.p65 310 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / DOAÇÃO JOSÉ JANSEN

Maria Fernanda em *Hamlet*, no Teatro do Estudante, em 1948

de *Hamlet*, de Shakespeare, pelo Teatro do Estudante, direção de Hoffman Harnish. Às vésperas da estreia, o Teatro do Estudante fez uma pausa para receber Renato Vianna em visita. E ouviu do guerreiro da quimera que o Teatro do Estudante representava "a vanguarda de um teatro de arte para o Brasil de amanhã"[7]. No dia da estreia, 10 de janeiro, integrantes do Anchieta e do Teatro Universitário formaram comissão para recepcionar as autoridades. Representantes de "teatros do estudante" espalhados pelo Brasil foram ao Rio para prestigiar o evento – dentre eles, Hermilo Borba Filho, diretor do Teatro do Estudante de Pernambuco. Formava-se uma corrente de apoio à realização que, independente do resultado artístico do espetáculo, já o transformava num símbolo do grande empenho pela renovação teatral que tomava conta da juventude no país inteiro.

O espetáculo, no entanto, surpreendeu em todos os níveis, quer técnico quer interpretativo. No papel de Hamlet, um ator que estivera antes no Teatro Universitário e se tornaria um mito do moderno teatro brasileiro: Sérgio Cardoso. E vários atores do elenco fariam importantes carreiras, elevando-se ao primeiro plano da cena nacional, como Maria Fernanda, Ambrósio Fregolente, Pernambucano de Oliveira, Sérgio Brito, Elísio de Albuquerque, Luis Linhares. Era uma nova afirmação da modernidade cênica entre nós, que aglutinava as expectativas renovadoras esparsas, porém mais atuantes do que nunca.

Em maio, o Teatro do Estudante apresentou o *Hamlet* em São Paulo, onde o movimento renovador crescia e no final daquele ano de 1948 ensejaria outro acontecimento histórico: a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC.

7. Não assinado, "Hamlet, o Acontecimento Artístico da Semana". *Correio da Manhã* (RJ), 10 de janeiro de 1948.

A batalha parte 2.p65 311 28/10/2010, 11:22

Os principais nomes, entre os paulistas, eram Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado. A formação teatral de Alfredo Mesquita, numa síntese feita por Alberto Guzik:

> Acostumado desde a infância à frequência ao teatro, em 1933 escreve uma primeira peça, *A Esperança da Família*, adaptada de um conto seu, incluído no volume de estreia, lançado no ano anterior, e tem essa obra encenada pela companhia de Procópio Ferreira. Em 1935 estará em Paris, seguindo alguns cursos de teatro. Em 1936, de regresso ao Brasil, (...) organiza um grupo para montar, também no Municipal, uma "fantasia em três atos" que recebe o título de *Noites de São Paulo*, baseada na vida, tradições e costumes das fazendas do interior do estado. Em 1937 (...) além de seguir cursos na Sorbonne e no Collège de France, estuda com Louis Jouvet e Gaston Baty, além de acompanhar com muito interesse as realizações de Georges e Ludmilla Pitoëff.[8]

Mais tarde, Alfredo Mesquita desmistificou os cursos de teatro que frequentara em Paris:

> "Fiz o curso de Jouvet e de Baty, e tive a maior das desilusões, porque cheguei à conclusão de que esses cursos eram uma espécie de armadilha para atrair gente moça. (...) Não cheguei a ver pessoalmente (*no curso*) nem Jouvet, nem Baty"[9].

Falava, então, sobre as circunstâncias que o levaram a fundar a Escola de Arte Dramática. Diz que conheceu escolas de teatro também nos Estados Unidos, mas concluiu que tudo aquilo "seria completamente inútil no Brasil, porque os problemas brasileiros eram diferentes dos deles"[10].

Em 1942, Alfredo Mesquita criou o Grupo de Teatro Experimental e abriu a Livraria Jaraguá, que se tornou ponto de encontro de artistas e intelectuais, passando o teatro a constar dos planos dessa elite. O GTE teve a colaboração de artistas plásticos, literatos e gente da alta sociedade, estabelecendo as bases do amadorismo renovador em São Paulo.

Décio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, com o apoio do reitor da USP, Oscar Americano, organizaram em 1943 o Grupo Universitário de Teatro – GUT. Destinado a divulgar a literatura dramática de língua portuguesa, o GUT contou com a participação de Cacilda Becker no elenco composto basicamente por estudantes. A cenografia das suas primeiras montagens foi realizada pelo pintor Clóvis Graciano. Em 1946, Décio de Almeida Prado assumia a coluna "Palcos e Circos", de *O Estado de S. Paulo*, dando inicio a modelar e brilhante obra crítica.

Outro grupo importante no movimento paulista foi criado por Osmar Rodrigues Cruz, em 1945, e adotou o nome de Teatro-Escola, talvez por influência de Renato Vianna. Desse grupo saiu o artista que é hoje a figura do teatro brasileiro mais famosa em todo o mundo: Antunes Filho. Em 1946, Madalena Nicol e o jovem advogado Paulo Autran criaram o Grupo de Artistas Amadores, que formaria, com o GTE e o GUT, a equipe de sustentação da fase amadora do TBC.

A chegada do Teatro do Estudante com *Hamlet* alvoroçou todos esses grupos, que saíram às ruas numa bela campanha pela arregimentação de espectadores. Mas, a presença do Teatro do Estudante em São Paulo, nesse momento, dava força a dois eventos destinados à consolidação do processo modernizador: a inauguração do TBC, em outubro, e a abertura da Escola de Arte Dramática – EAD, de Alfredo Mesquita, em dezembro.

A experiência do TBC só poderia acontecer em São Paulo. Primeiro, porque não havendo na capital paulista tradição nem

8. *TBC: Crônica de um Sonho*, p. 5.
9. Cf. Maria Thereza Vargas, "História da EAD". *Dionysos* nº 29, 1989, p. 48.
10. Idem.

A batalha parte 2.p65 312 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC

FUNARTE – CEDOC

Sérgio Cardoso em Hamlet e Teresa Rachel

classe teatral volumosa e atuante, os que surgiam não encontravam resistência no meio às suas ideias de teatro. Segundo, e o mais importante, é que São Paulo centralizava a grande transição da economia agrária para a economia industrial. E a transição econômica implicava, também, a transição cultural.

Com o fim da guerra, empresários começaram a investir alto na cultura. Dos empreendimentos culturais promovidos pela elite da época, nenhum espelha melhor essa mesma elite do que o Teatro Brasileiro de Comédia. Concebido por Franco Zampari (engenheiro e diretor nas Indústrias Francisco Mattarazzo) para sediar o amadorismo paulista, o TBC logo mostrou suas potencialidades ao empresário. Um ano depois, a companhia se profissionalizava à imagem de empresa industrial. Nos corpos técnico e artístico havia profissionais contratados em caráter permanente e observadas as leis trabalhistas. Preocupado com a qualidade do produto, Zampari "importou" encenadores italianos – Luciano Salce, Adolfo Celi, Flamínio Bollini, Ruggero Jaccobi (que se encontrava no Rio desde 1946), além de Ziembinski.

A orientação dada ao TBC, desde o início, correspondia aos anseios da nova elite (em grande parte formada por ex-imigrantes italianos) de tornar São Paulo a extensão da Europa. Fazia-se um teatro burguês, onde o "bom gosto" era imperativo e a beleza, o objetivo maior.

No mesmo prédio da rua Major Diogo, onde ficava o teatro, Alfredo Mesquita instalou a Escola de Arte Dramática, que alimentaria o elenco do TBC com atores formados dentro de uma visão moderna do teatro e com notável disciplina de equipe.

A batalha parte 2.p65 313 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Mona Lisa no Teatro Anchieta, em 1946

3

Outro acontecimento marcante de 1948 foi a nomeação de Renato Vianna à direção da Escola Dramática Municipal, o que mereceu elogios de toda a imprensa. A velha instituição, fundada por Coelho Neto em 1911, da qual Renato foi diretor interino em 1934, estava em abandono, funcionando em sala inadequada, na Praça Mauá.

Durante aquele ano, Renato dividiu seu tempo entre a Escola Dramática Municipal e o Teatro Anchieta. Terminada a temporada no Regina, o conjunto fez apresentações em Niterói e outras cidades próximas à capital. Voltou ao Rio em junho, para curta temporada no Ginástico. Finalmente, em dezembro, o Teatro Anchieta estava em Belo Horizonte, onde estreou no dia 29.

Da temporada em Belo Horizonte constava nova montagem do velho melodrama de Renato, *Mona Lisa*, que fora encenado em 1933 por Jayme Costa. Não encontramos elementos para estabelecer o período exato da montagem, mas deve ter sido a última que realizou com o Teatro Anchieta em Porto Alegre. Percebe–se pelos registros fotográficos o empenho na execução artesanal da cena, com cenografia e figurinos de época.

Até o dia 18 de fevereiro de 1949, quando o Teatro Anchieta despediu-se de Belo Horizonte, a capital mineira viveu a euforia anteriormente registrada nas capitais do Norte. Por falta de teatro, a companhia ocupou dois cinemas, o Guarany e o São Luís. Os cartazes sucediam-se e os jornais davam generosos espaços ao noticiário e à apreciação crítica dos espetáculos. As colunas de Celso Brant, no *Estado de Minas*, e de Roberto Franck e de O. M., em *O Diário*, dedicaram-se com exclusividade aos comentários e à reflexão crítica que propiciavam tanto os espetáculos do Teatro Anchieta quanto as pregações de Renato em favor de um teatro de arte.

Voltando ao Rio de Janeiro, Renato procurava compatibilizar as atividades no Anchieta com a Escola Dramática. Dizia em uma entrevista:

> Meu esforço está sendo no sentido de combinar a escola de teatro da prefeitura com o Teatro Anchieta, como diretor de ambos e renitente no velho princípio de um teatro-escola para o Brasil. (...) O Teatro Anchieta é hoje um dos mais afinados, modestos e disciplinados conjuntos do Brasil. Ele é mesmo uma disciplina de valores em ação e exercício permanente. Não é uma companhia, é um movimento ou, se preferirem, uma escola ativa, uma oficina de arte, um laboratório, uma forja de transformações. Não posso separar minhas atividades como diretor do Anchieta das minhas atividades como diretor da escola de teatro. A causa é a mesma, a escola também, o ideal idêntico. O que me cumpre, pois, é articular, corporificar, simplificar no sentido da síntese ideal.[11]

11. Não assinado, "A Vitória do Teatro Anchieta em Belo Horizonte". *Correio da Manhã* (RJ), 10 de março de 1949.

A batalha parte 2.p65 314 28/10/2010, 11:22

4

Os Comediantes, com a direção de Ziembinski, apresentaram linguagem cênica moderna, formas estéticas novas e sedutoras, mas não conseguiam sobreviver do seu trabalho. Ao cessarem as subvenções do SNT, por força da saída de Capanema com a renúncia de Getúlio, Os Comediantes, sob comando de Miroel Silveira, tentaram a profissionalização. Foi uma experiência desastrosa e, em 1947, o grupo já não existia. Continuavam, todavia, as pessoas e as ideias. E continuava Ziembinski, cujo nome era reverenciado por facções renovadoras como um mestre inigualável, que veio para nos ensinar tudo. Outras facções, no entanto, contrapunham Renato Vianna a Ziembinski. É o que se nota, por exemplo, em um artigo de Paschoal Carlos Magno

> Quem, neste país onde só agora o teatro encontra eco, teve a audácia, a esplêndida coragem de introduzir na nossa cena silêncios, valorizando-os com gestos? Quem procurou inicialmente sublinhando o drama de situações e palavras, usar de recursos luminosos e sonoros? Quem, escandalizando a tanto bororó, e simplesmente repetindo o que já era lugar comum em terras alheias, representou de costas para o público, tentando esquecer-se deste na procura de verdade na arte? Quem antecipou o "Teatro de Brinquedo" e o "Teatro do Estudante" – os pioneiros do atual movimento renovador, que foram depois seguidos pelos "Comediantes" – indiferente a preconceitos, simplesmente preocupado em criar algo de novo, com texto ou sem ele, acreditando na força das ideias que se transformam em ação dramática, tripartida em palavra, gesto ou som? (...) Quem, quando não se falava entre nós no subconsciente e no inconsciente expostos em cena, já deles se preocupava, às vezes tropegamente, mas corajosamente, fazendo-se ao mesmo tempo manipulador do abstrato e do real? (...) Quem, como diretor, apontou diretrizes, abriu picadas, iluminou consciências? (...) Quem, em todas as suas iniciativas, informava aos seus comandados que uma peça não deve ser ensaiada sem que cada um de seus intérpretes a conheça perfeitamente bem, exigindo-lhe a leitura em grupo, dissecando-a antes, descobrindo-lhe as razões intrínsecas e de superfície? (...) Quem foi o primeiro no Brasil, antes do "Teatro do Estudante", em 1938, a gritar, vociferar a necessidade de cada elenco, ou melhor, de cada peça ter seu diretor, responsável pela unidade artística que deve ser cada espetáculo, somando as forças de representação e montagem, respeitando o texto como um território sagrado, tão ao contrário de certos vândalos que o enxertam com palavras e frases, num desrespeito que já é um caso de polícia? Esse alguém a que tanto se deve é o senhor Renato Vianna.[12]

Embora não cite o nome de Ziembinski, Paschoal Carlos Magno dirigia-se, obviamente, àqueles que viam no polonês valores artísticos e técnicos que de todo faltavam ao teatro brasileiro. Já Luiza Barreto Leite, na abertura de longa entre-

12. Paschoal Carlos Magno, "Jesus Bate às Portas, no Regina". *Correio da Manhã* (RJ), 15 de fevereiro de 1948.

A batalha parte 2.p65 315 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna
na Escola de
Teatro Martins Pena

vista que fez com Renato Vianna, é específica no confronto deste com Ziembinski: 1

A comparação das ideias e realizações cênicas de Renato Vianna com o trabalho de Ziembinski era frequente. Quando perguntei a Maria Jacintha sobre os famosos silêncios, as cenas mudas de Renato Vianna, ouvi em resposta: 2

Também Luiza Barreto Leite, em seu depoimento para o presente trabalho, enfatizou a comparação com Ziembinski:

> O Renato era o Ziembinski brasileiro... Era absorvente... E não era absorvente *impondo*. Digo a você que sempre fui contestadora; mesmo com o Ziembinski eu contestava muito. Mas Renato me deixava apalermada. Olhava com olhos de cobra e me deixava dentro de mim mesma, querendo responder para ele, sem conseguir. Tinha alguma coisa misteriosa, alguma coisa de fanático, de extraterrestre, ou de predestinado. Ele dizia: "O teatro é como um templo; você não pode sequer olhar para os lados – só pode fazer o seu papel e prestar atenção nos outros. Não pode falar, nem se mexer." E o pessoal ficava olhando bestificado para ele. Quando ele mandava, era imediatamente obedecido. Com isso, formou grandes atores. Sem dúvida, Renato foi o precursor do Ziembinski; com a diferença de que era brasileiro; então, ninguém acreditou nele.[15]

1

Lembro-me do ator e diretor Renato Vianna, de 1935 para cá, justamente na fase em que ele foi mais combatido, quando realizava no velho cassino o seu Teatro-Escola. Criticavam-lhe os seus longos silêncios, as suas grandes cenas em que a mímica substituía a palavra; os seus jogos de luz, escurecendo parte do palco para valorizar "terrivelmente" outras; (...) enfim, era-lhe apontada uma série de defeitos "imperdoáveis". Mas a sua obra continuava e seus discípulos o adoravam. (...) Veio, então, para o Rio, um polonês, também cheio de vida e de personalidade, amigo de longas pausas, da representação plena de mímica e mestre nos efeitos de luz. Foi chamado de genial e realmente o é, em certas coisas, apesar de seu "svengalismo", bem mais agudo do que aquele que em determinada época foi atribuído ao senhor Renato Vianna. Os tempos mudam e os pioneiros nunca foram compreendidos.[13]

2

Ele, por exemplo, tinha que atravessar a cena; atravessava-a lentamente, em silêncio. As pessoas achavam estranho. Mas, depois, o Ziembinski usava silêncios até maiores. Me lembro um dia em que fui com o Mauro Mota ao Teatro Regina ver uma peça com o Ziembinski. Ele tinha que apagar uma vela e levou não sei quantas horas para atravessar o palco. Quando levava a mão para apagar a vela, o Mota me agarrou pelo braço, me puxou para a porta, fomos escada abaixo. Chegamos na rua, chovia, e o Mota gritava: "Viva Renato Vianna! Viva Renato Vianna!".[14]

Segundo Luiza Barreto Leite, havia notável semelhança entre o método de direção de Ziembinski e o de Renato. Ambos eram rigorosos no estudo do texto e na marcação cênica. Tinham ideias claras quanto ao que pretendia desta ou daquela cena. A diferença estava no temperamento de um e do outro. Enquanto Ziembinski era impetuoso, impunha aos atores cada movimento e cada gesto, se necessário aos gritos; Renato era manso, induzia o ator ao movimento e ao gesto com delicadeza. Por outro l1ado, se Ziembinski, durante os ensaios, exigia silêncio e concentração, fora dos ensaios "se enturmava" com o elenco, discutia, se divertia junto, conversava muito. Ao passo que Renato Vianna se isolava. Poucos alunos frequentavam sua casa e, assim mesmo, mantendo respeitosa distância.

13. Luiza Barreto Leite, "Renato Vianna Fala das Suas Lutas Passadas e dos Seus Projetos Futuros". *Correio da Manhã* (RJ), 31 de outubro de 1948.
14. Maria Jacintha, depoimento ao autor.
15. Luiza Barreto Leite, depoimento ao autor.

A batalha parte 2.p65 316 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Maria Caetana e Renato Vianna em *Mona Lisa*

Sem compará-lo com Ziembinski, Teresa Rachel fala das qualidades excepcionais de Renato como diretor e professor de arte dramática. "As pessoas que tiveram contato com ele na Escola", afirma a atriz, "tiveram a felicidade de serem influenciadas por um homem extraordinário". Lembra o intenso magnetismo pessoal de Renato – "era pequenininho, baixinho, mas com uns olhos de pessoa iluminada" – e confessa: "Eu fiquei muito marcada por ele. A ponto de, no profissionalismo, por muitos anos, sentir-me perdida, porque queria diretores como ele e era difícil encontrar". Refere-se a alguns aspectos do processo de Renato:

A verbalização era o que menos interessava a ele: queria a interiorização, estimulava a busca do personagem pelo seu conteúdo emocional. Não era para falar da boca pra fora, mas para buscar a verdade do personagem. Fazia leituras com a gente, estudando o personagem, o sentido da peça. E tinha uma maneira especial de dirigir. Às vezes ficava junto da gente, no palco, e gritava... e assim ia nos conduzindo à verdade do personagem.[16]

5

Magoava Renato o desprezo ao seu trabalho passado – desprezo que vinha de braços com as louvações a Ziembinski e outros diretores estrangeiros. Dizia em uma entrevista:

Considero o trabalho de Ziembinski, Turkov, Ruggero e tantos outros como um sopro renovador para o teatro brasileiro. Admiro sinceramente a obra que esses diretores empreenderam entre nós. Mas também sou obrigado a reconhecer que antes deles, já havia no Brasil diretores tão capazes quanto eles e que em nada lhes ficavam a dever em iniciativas idênticas. Apenas, os diretores brasileiros nunca foram prestigiados da mesma maneira.[17]

Falava de "diretores" para não colocar a si mesmo, na solidão da sua luta, como o único encenador do país "tão capaz" quanto os estrangeiros. Havia ensaiadores de alto nível, mas cuidando da mecânica cênica e do trânsito dos atores e não realizando leitura pessoal da obra, de modo a desenvolver um pensamento estético. O único encenador brasileiro, até essa época, era Renato Vianna.

Sua mágoa transborda em anotações num pequeno volume a que deu o título *Meu Jornal de Teatro*. Começa por apontar as hesitações dos críticos durante a temporada do Anchieta no

16. Teresa Rachel, depoimento ao autor.
17. Entrevista concedida a Clementino Junior. *Diário de Notícias* (RJ), 20 de novembro de 1949.

A batalha parte 2.p65 317 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Teatro Anchieta com os seus participantes em momentos de descontração durante excursão pelo Brasil

Rio, em 1948. Via-os perplexos frente aos intérpretes "que não passaram pelo crivo da canastragem teatral carioca":

> Diante das surpreendentes demonstrações de cada noite e de cada peça, o espetáculo mais interessante é o da cara dos senhores da crítica, entreolhando-se, desconfiados, tímidos em face uns dos outros, focas e medalhões, nenhum querendo avançar uma primeira opinião, aguardando os mais bisonhos o conceito dos mais letrados. E ao dia seguinte os jornais custam a espichar o conceito. (...) Aí, então, forma-se o reboque – e o bonde anda aos trancos, aos pinotes e corcoveios, sem direção ou controle, entre hilariantes manobras caricaturais de desenho animado, saltando dos trilhos do bom-senso e da cultura, encolhendo-se aqui, esticando acolá, equilibrando-se no vazio (...), tudo excedendo aos limites da estupidez ou do grotesco quanto os ares inconscientes que eles mesmos se dão de seriedade. Enfim: uma charge, a nossa crítica.[18]

Fala, na sequência, de Álvaro Lins, que conhecera no Recife em 1938. Nessa época, afirma, Álvaro Lins era "virgem em teatro". Veio a reencontrá-lo em 1946, "improvisado crítico teatral. (...) ei-lo de súbito no poleiro do *Correio da Manhã* a deitar regras e doutrina para o indígena". Conclui: "Como ele escreve convencido e como se derretem de gozo e medo os seus pupilos".

De fato, Álvaro Lins passou de crítico literário a crítico dramático do dia para a noite. E surpreendia com atitudes de absoluta negação aos valores do teatro brasileiro. Certa feita, encarregado pelo SNT de selecionar peças brasileiras para uma publicação oficial norte-americana, selecionou apenas *Vestido de Noiva*. Para ele, outros dramaturgos não existiam. E mesmo as demais peças já escritas por Nelson Rodrigues (*A Mulher Sem Pecado, Álbum de Família* e *O Anjo Negro*) não mereciam distinção. Aliás, o próprio Nelson Rodrigues, espicaçado por uma resenha de Álvaro Lins sobre o *Álbum de Família*, dando razão à censura por ter

18. Renato Vianna, *Meu Jornal de Teatro,* nº 1, junho de 1948. Manuscrito. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 2.p65 318 28/10/2010, 11:22

interditado a peça, moveu uma campanha contra o crítico. Segundo Ruy Castro [1]

Renato apontava Álvaro Lins como "chefe da clã" formada em torno de Os Comediantes. E nas suas considerações sobre Accioly Neto face à chegada de Turkov, desferia [2]

Entre as considerações sobre Álvaro Lins e Accioly Neto, Renato fala de Os Comediantes e de Ziembinski, acentuando o aspecto que mais o incomodava [3]

O desvio da busca de expressão nacional, em função do modismo internacionalista, incomodava Renato. E esse desvio, do seu ponto de vista, propiciava a glória de Ziembinski: [4]

1

Nelson simplesmente envolveu todos os "associados" na guerra contra Álvaro Lins. (...) Um artigo assinado por Monte Brito em *O Jornal* classificava de "enciclopédica e delirante a sua ignorância (de Álvaro Lins) sobre o teatro". Na mesma linha, Freddy Chateaubriand, em *O Cruzeiro*, notou que Álvaro Lins citara dramaturgos gregos, franceses e americanos em seu rodapé e estranhou "a súbita cultura teatral que adquiriu – do dia para a noite, consultando dicionários, incomodando amigos pelo telefone". E acrescentou, com um delicioso toque de perfídia: "E dizer-se que, ao ser nomeado crítico teatral do *Correio da Manhã*, (Álvaro Lins) vivia fazendo apelos patéticos: 'Vocês me ajudem! Eu não entendo nada disso!'."[19]

2

Como Ziembinski, (Turkov) começa fazendo declarações de gênio exilado, dando entrevistas sensacionais e posando para o senhor Accioly Neto, um dos empresários de Os Comediantes, e comediante ele também da crítica indígena, onde se apresenta como farsante no papel de Grock, em *Light Spot*, que é uma espécie de *pêle-mêle*, mistifório de coisas e nomes de revistas estrangeiras, onde ele se inspira e de onde tira toda a erudição e a cultura. E só vendo como é exigente e rigoroso o senhor Neto. (...) Pois, amigos, Turkov, como Ziembinski, começa dizendo coisas e descobrindo o teatro.

3

(...) Desde que Os Comediantes se desviaram da rota inicial de um louvável movimento amadorista em prol da arte cênica brasileira e enveredaram pelos pretensiosos caminhos do cabotinismo, apresentando-se como descobridores da pólvora, iniciados e iniciadores de um teatro como nunca ninguém viu; desde esse instante em que deixaram de servir ao ideal para servir à panelinha, derretendo-se em ardores de elogio mútuo; desde esse momento Os Comediantes traíram à sua missão e tornaram-se um grupo irritante.

4

Começaram por despedir ao seu fundador, o sr. Adacto Filho, criador do movimento e seu primeiro diretor. Substituíram-no por Ziembinski, que aqui aparecera e que se apresentava como primeiro ator da Polônia e um dos maiores revolucionários do teatro europeu, assistente de Max Reinhardt, discípulo de Gordon Craig etc. etc. Foi esse o primeiro passo para a descaracterização nacional de Os Comediantes, que ficaram reduzidos à expressão unilateral de Ziembinski, de quem passaram a ser títeres. Até mesmo a pronúncia, a articulação, o gesto, passaram a ser do polaco, que é ator medíocre, com todos os vícios do nosso chamado "canastrão". Suas inflexões são de uma intolerável monotonia – e toda a sua representação mecânica e artificial. Mas certos críticos viram nisso manifestação de genialidade. E um tal senhor Miroel Silveira, um dos "iniciados", anunciou como um anjo que o teatro nacional ia gerar-se de Ziembinski por obra e graça do Espírito Santo, que desceria sobre ele na forma de uma pomba.

No terceiro dos "Encontros com Renato Vianna", da *Folha Carioca*, Renato falava das "novas tutelas" para nosso teatro:

> Há outra confusão deplorável na crônica do nosso tempo relativa ao drama: a confusão do clássico europeu à guisa de modelo novo para a criação ou recriação nacional de um teatro... Eis aí um contrassenso. Acho que repetir ou imitar as escolas de outros povos é retrogradar. Pelo menos, é andar sempre na retaguarda. Assim como temos nos emancipado, vagarosamente embora, da ilustre tutela portuguesa, devemos evitar novas tutelas. Imitar a Portugal, a França, a Rússia ou a América do Norte, no fim dá tudo no mesmo: imitação, repetição, decalque, cópia, falta de personalidade, ausência de características e de espírito criador.[20]

19. *O Anjo Pornográfico,* pg. 198.
20. Não assinado, "Encontros com Renato Vianna". *Folha Carioca* (RJ), 10 de dezembro de 1947.

A batalha parte 2.p65 319 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Teatro Anchieta em Mossoró, no
Rio Grande do Norte

Define algumas posturas frente a obras estrangeiras que se transformariam em bandeira dos encenadores que, no final dos anos 1950, tomariam a liderança da cena brasileira:

> Se o teatro de um povo é a interpretação dramática do sentimento nacional, devemos antes de tudo, nós, brasileiros, sentir como brasileiros e interpretar de modo a que os brasileiros nos entendam. Aproveitemos nos clássicos estrangeiros somente aquilo que não é propriamente deles, mas de toda a gente: o sentimento humano e universal da vida. Mas demos a esse sentimento a nossa expressão, a nossa marca, a nossa parcela criadora.[21]

Haveria, sem dúvida, um conteúdo de vaidade ferida nos comentários de Renato, especialmente quando classifica Ziembinski de "ator medíocre" e "canastrão". Mas o fato é que, vindo do período heroico modernismo, esse "modernista torto" permanecia inteiro em sua fé na arte nacional, ou na expressão brasileira como geradora de arte. Insistia na explicação de que por "arte nacional" não entendia nem se referia ao folclore, mas à transmutação do "sentimento" brasileiro em arte, utilizando técnicas e formas modernas da expressão artística. Modernizar a linguagem para dialogar com o mundo na condição de brasileiro. Essa proposta nitidamente "modernista" era mantida no teatro por Renato Vianna.

6

A inatualidade da dramaturgia de Renato Vianna passava a constituir a principal objeção da crítica à sua obra. Os tempos mudavam, a dramaturgia moderna estrangeira divulgava-se rapidamente e os novos críticos a tomavam por paradigma; transformavam-se os processos criativos e apurava-se a sensibilidade aos valores literários da obra; o melodrama passava a ser sinônimo de mau gosto, subliteratura. Contudo, Renato Vianna continuava apegado aos velhos processos dramatúrgicos. Mesmo críticos que o respeitavam e admiravam enquanto encenador e professor de arte dramática faziam se-

21. Idem.

A batalha parte 2.p65 320 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC

Antonio Gazarolli e Teresa Rachel em *Édipo,* em 1951

veras restrições à sua dramaturgia. Exemplo disso é a crítica de Gustavo Dória sobre *Jesus Bate às Portas*:

> (...) Procurando aplicar os seus conhecimentos teóricos, fundados no que de melhor possa existir como conceito de teatro, Renato Vianna foi o propugnador de diversas iniciativas, todas marcadas pelo seu espírito de vanguarda e sua predestinação de pioneiro. (...) Os seus alunos (...) em sua maioria têm marcado neles o belo estigma dos atores conscientes, seguros do que fazem. Mas todos sabem que essa consciência e essa orientação provém na direção segura do diretor arguto e vivo que Renato Vianna é. (...) Na sua vasta obra, inegavelmente o diretor de muito sobrepuja ao autor (...). Enquanto mostra conhecer os mais modernos processos e ideias sobre o teatro contemporâneo, na direção e na formação de elencos, como autor, Renato Vianna se aferra a um gênero passado e que, em essência, não é nem de longe o que deve ser uma obra dramática. Fazendo o que denomina teatro de ideias, ele se afasta da verdadeira finalidade do teatro, transformando suas peças em simples debate, sem ação teatral e mascarando-a por vezes de momentos de alta dramaticidade, mas em efeitos já passados e quase inadimissíveis.[22]

Concordasse ou não com o parecer, Renato tinha apreço ao crítico e o levou consigo para a Escola Dramática Municipal, como colaborador das suas últimas montagens. Aceitasse ou não a crítica, Renato continuava escrevendo segundo os velhos padrões, como evidenciava sua nova peça *O Duque Brasileiro*, que montou com o Anchieta, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dentro das comemorações da Semana da Pátria, em 1950.

No comentário sobre a peça, Gustavo A. Doria lamentou as frequentes ausências de Renato Vianna do cenário teatral carioca, o que, segundo o crítico, é "prejudicial não somente a ele como à obra que poderia realizar em prol da nossa arte dramática". E prossegue: "Autor, ator e diretor, neste último setor de atividade, principalmente, poderia Renato Vianna contribuir, pois, evidentemente, como diretor é que ele se destaca e muito dentro da atividade dramática em nosso país." Depois do elogioso puxão de orelha, chega ao núcleo do assunto:

> E esses afastamentos periódicos de Renato Vianna parecem também concorrer para que a sua obra se ressinta de uma certa atualidade (...). Sente-se isso depois de assistir a "O Duque Brasileiro", original seu baseado no duque de Caxias. (...) Trata-se de um original em que o patrono do nosso exército nos surge como um general aposentado, vivendo das recordações e de evocações de seu passado de herói, às voltas com doenças ou com imprecações contra seus amigos do passado. Ainda não foi desta vez que assistimos a dramatização em tom épico da vida do guerreiro-pacificador, cujas vitórias de tal maneira enriqueceram a nossa história. Caxias continua sendo um assunto riquíssimo à procura de um dramaturgo.[23]

O Duque Brasileiro atesta que Renato não logrou o intento de renovar o melodrama. Não por dispensar o "tom épico da vida do guerreiro pacificador", mas pela própria estruturação da peça conforme o velho modelo melodramático; pelo diálogo algo empolado; pelo abuso de clichês; pela superficial composição psicológica dos personagens.

É curioso que tenha focalizado o herói nacional em decadência física e amargurado pela ingratidão da sociedade, que o abandonava e esquecia seus feitos passados. Não estaria

22. Gustavo A. Doria, "Primeiras Teatrais". *O Globo* (RJ), 16 de fevereiro de 1948.
23. Gustavo A. Doria, "O Duque Brasileiro". *O Globo* (RJ), 13 de setembro de 1950.

A batalha parte 2.p65 321 28/10/2010, 11:22

FUNARTE – CEDOC / DOAÇÃO FERNANDA MONTENEGRO

Um Inimigo do Povo, em 1952

utilizando a figura de Caxias para falar da sua própria mágoa pela situação do momento, com os encenadores estrangeiros, que faziam um teatro bastante semelhante ao dele, sendo aclamados "mestres" e apontados como os "renovadores"? No mínimo procurou traçar um paralelo entre sua própria situação e a do Duque de Caxias no fim da vida. Mostra-o cercado pelo carinho de familiares e amigos, mas apedrejado pela calúnia, diminuído perante a opinião pública pela inveja dos cortesãos. Era assim que também ele se sentia.

Mas, a peça não se solucionava dramaturgicamente. Um pobre melodrama, bastante inferior aos que o próprio Renato produzira no passado, não tem a teatralidade, por exemplo, da *Salomé*, ou do *Gigolô*. Está correto Doria ao falar de "momentos de alta dramaticidade, mas em efeitos já passados e quase inadmissíveis".

7

Renato Vianna era homem de ação. Embora magoado, não deixava de atuar. Insistia na manutenção do Teatro Anchieta como escola e companhia teatral. Ou seja, um curso de teatro e uma companhia onde os alunos pudessem iniciar a experiência profissional. Redigiu os estatutos, fazendo constar do artigo 1º: "A Escola de Arte Dramática denominada Teatro Anchieta, criada em Porto Alegre – Rio Grande do Sul, em 1942, e mantida por seu fundador, professor Renato Vianna, terá sede nesta capital e reger-se-á por estes estatutos"[24]. Tentava, mais uma vez, estabelecer a Escola no Rio.

A montagem de *O Duque Brasileiro* foi a afirmação dessa tentativa e o fim do Teatro Anchieta. A Escola absorvia todo o seu tempo e Renato deve ter optado pelo "congelamento"

24. Estatutos registrados no Cartório Linhares, Rio de Janeiro, com extrato publicado no *Diário Oficial* a 28 de agosto de 1950. Arquivo Renato Vianna.

A batalha parte 2.p65 322 28/10/2010, 11:22

do novo projeto Anchieta. Aliás, seria discrepante abrir uma escola enquanto dirigia a escola oficial. Os limites entre as duas entidades já estavam diluídos em alguns pontos, o que se evidencia na presença de elementos do Teatro Anchieta, como Gastão Nogueira, na escola de teatro da prefeitura, e alunos desta, como Leone Vasconcelos, no espetáculo montado pelo Anchieta. "Congelando" o projeto para retomá-lo no futuro, Renato dedicou-se inteiramente à consolidação da Escola Dramática em suas novas bases.

Desde que fora nomeado e assumira a direção da Escola, a despeito de continuarem as atividades do Anchieta, batalhou firmemente pela recuperação da entidade e pela modernização dos processos de ensino. Naquele mesmo ano, na já citada entrevista a Luiza Barreto Leite, expôs a situação em que encontrou a Escola.

Conseguiu transferir a Escola para o Teatro Municipal. Assim mesmo a solução pareceu insatisfatória. Continuou a luta até conseguir transferir a Escola para o solar do Rio Branco,

> A Escola é hoje um corpo sem cabeça, um monstrengo, que não tem vida própria, nem vive, mas vegeta; sem sede, sem palco, sem técnica, sem verbas, sem destino. (...) Que a Escola não existe, isso não é mais segredo para ninguém. Ela morreu no dia em que lhe deceparam a cabeça, expulsando-a do Teatro Municipal, seu órgão vital. Uma escola de teatro sem teatro é um contrassenso, um absurdo, uma anedota. Ela, hoje, está reduzida a uma sala emprestada, no segundo andar de um prédio condenado, com meia dúzia de professores ilustres mas também emprestados. Dela mesma, propriamente, não tem nada. (...) E a Escola chegou ao extremo de suprimir a própria cadeira de arte, de representação. Toda a matéria concernente às disciplinas da voz, do gesto, da figura, da interpretação, do "drama" enfim, foi suprimida do programa, do curso. É inconcebível, mas é a pura verdade, ou reajustamos a Escola ou será melhor fechá-la definitivamente.[25]

à rua Vinte de Abril, onde funciona até hoje. Rebatizou-a, depois, Escola Dramática Martins Pena. Constituiu corpo docente de alto nível e estabeleceu programa didático. Entre os professores estavam José Oiticica, Gustavo A. Doria, Carolina Sotto Mayor, George Kossowski. Por motivos burocráticos não não se pode contratar Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite que, no entanto, foram colaboradores. Assim, mergulhando no caos em que se encontrava a escola, Renato fê-la emergir vigorosa.

A 8 de novembro de 1951, os alunos apresentavam-se no Teatro Municipal com *Édipo*, de André Gide. O espetáculo, com cenários e figurinos de Santa Rosa, revelava dois jovens

25. Entrevista a Luiza Barreto Leite, já citada.

A batalha parte 2.p65 323 28/10/2010, 11:22

Naquela época, Renato Vianna era muito respeitado nos círculos teatrais e intelectuais do Rio de Janeiro. Tinha toda uma aura em torno dele, uma reverência quase religiosa. A lembrança que tenho é da montagem da peça *Édipo*, de Gide, que ele fez com os alunos da Escola. Quando vi o espetáculo não tinha ainda lido a peça. Confesso até que achei interessante. Mas, depois, li o texto e vi que não combinava. Ele fez como drama, quase tragédia, quando o original é farsesco. Olha, não me responsabilizo inteiramente por afirmações atuais, porque a memória, quarenta anos depois, às vezes nos trai. Mas a lembrança que tenho do espetáculo é de que foi realizado como tragédia, embora apresentasse seriedade no trato do elenco, era coisa muito trabalhada. O erro estava na própria exegese da obra, como tal.[26]

ARQUIVO RENATO VIANNA

Renato Vianna e Tomás Santa Rosa na Escola Martins Pena

atores – Leone Vasconcelos (Édipo) e Teresa Rachel (Antígona) – foi saudado pela imprensa não só por seus valores enquanto criação cênica, mas também pelo que representava como recuperação da Escola fundada por Coelho Neto. Estando no início da sua brilhante carreira de crítico teatral, Sábato Magaldi viu esse *Édipo* e deu-nos um depoimento a respeito:

A crítica de Paschoal Carlos Magno corrobora a lembrança que Sábato conserva da encenação em termos de tragédia:

(...) Só merece louvores a direção do senhor Renato Vianna, especialmente na preparação e apresentação dos coros. Há também um instante inesquecível: o que antecipa o final da peça, quando levado pela mão de Antígona, sob um céu de tragédia, Édipo desce entre sombras a rampa que o levará a caminhos desconhecidos. Não é em Gide que pensava naquele instante. Mas em Sófocles...[27]

Hoje, quando diretores que passam por cima da exegese e até do espírito da obra ganham prêmios, parece excesso de zelo falar em fidelidade ao poeta. Mas Sábato traz consigo esse salutar rigor da primeira geração dos nossos críticos modernos, refletindo a preocupação com o texto e o seu perfeito entendimento. É verdade que Renato Vianna não foi o único a "errar" completamente a exegese da obra. Ziembinski cometeu várias vezes o mesmo erro, conforme Gustavo Doria. E os italianos do TBC, às vezes, eram também acusados disso. De todo modo, o depoimento de Sábato Magaldi traz importante aspecto do "aprendizado coletivo", na fase decisiva da modernização do nosso teatro. Entender o texto, extrair dele as potencialidades dramáticas, era um dos principais desafios.

Depois de instalar adequadamente a Escola, formar o corpo docente e implantar o programa didático, Renato empenhou-se na criação do teatro-escola municipal. Entendia in-

26. Sábato Magaldi, depoimento ao autor.
27. Paschoal Carlos Magno, "Édipo no Municipal". *Correio da Manhã* (RJ), 21 de novembro de 1951.

A batalha parte 2.p65 324 28/10/2010, 11:22

dispensável a constituição desse órgão que, sendo da Escola, funcionasse como companhia dramática, podendo contratar atores experientes para atuarem junto dos alunos.

A 5 de julho de 1952, o Teatro-Escola estreou no Municipal com *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen. Compunham o elenco os alunos, o próprio Renato Vianna (como doutor Stokmann) e Luiza Barreto Leite (como senhora Stokmann). Sobre o espetáculo escreveu Otto Maria Carpeaux:

> Renato transformava a Escola Dramática Martins Pena em organismo vivo, dinâmico, importante para a consolidação do moderno teatro brasileiro. Entregava-se apaixonadamente ao trabalho quando foi surpreendido pela morte.

8

Semanas antes da estreia de *Um Inimigo do Povo*, alunos e professores da Escola Dramática Martins Pena realizaram uma festa para Renato Vianna. E em meio a músicas, discursos e declamações, teve lugar também uma homenagem a dona Elita.

Nessa época, a companheira do guerreiro estava feliz. Finalmente tinha lar organizado – um apartamento no Largo dos Leões – e vivia sem sobressaltos. Com a nomeação de Renato para a direção da Escola, veio a estabilidade tão sonhada. Não precisavam mais ficar correndo de um lugar a outro, morando em hotéis, temendo as batidas de credores à porta e tantas outras aflições que a consumiram ao longo dos anos de batalhas.

Maria Caetana começou a namorar Leone Vasconcelos, aluno da Escola Dramática Martins Pena, e dona Elita ficou de sobreaviso: a última coisa que queria para a filha era um marido ligado ao teatro. Ator! Mas o moço logo a conquistou. Quando Maria Caetana ficou noiva, não estava tão de pé-atrás. E, quando Maria Caetana casou-se, já amava o genro. Mesmo que ele decidisse "fazer teatro", abençoava o casamento da filha.

A única coisa que realmente afligia dona Elita era a saúde de Renato. O problema do coração continuava e a vida que ele levava não favorecia a saúde. Ela o vigiava sempre. No teatro, quando Renato estava em cena, dona Elita ficava nas coxias com um cachecol nas mãos para agasalhá-lo à saída de cena. Quase quarenta anos de casada e era ainda a noivinha carinhosa, apaixonada. Depois de tantas tormentas que enfrentara ao lado do marido, concluía ter valido a pena. Apesar, mesmo, das tormentas que enfrentou sozinha, quando sabia de romances do companheiro. Verdadeiros ou não, os boatos sobre romances sem-

> A representação do *Inimigo do Povo* pela Escola Dramática da Prefeitura teve, antes de tudo, o grande mérito de enriquecer o escasso repertório clássico do teatro brasileiro. Não se imagina um repertório sem Shakespeare e Ibsen; e deste último, não bastam as representações sempre repetidas de *Os Espectros* e *Casa de Bonecas*. A iniciativa do senhor Renato Vianna foi, a esse respeito, decisiva./ Quanto à execução, cabe salientar o desempenho do papel principal pelo próprio senhor Renato Vianna: acentuando os traços don-quixotescos do personagem, salvou a tragédia do idealista derrotado do perigo de se transformar em peça sentimental. O humorismo amargo da sátira dramática evidenciou, porém, a permanente atualidade do assunto. / Pela primeira vez, não se sabe há quantos anos, o palco brasileiro transformou-se em tribunal moral, julgando-se o comportamento da sociedade e dos indivíduos que a compõem. Eis, depois da iniciativa e da execução, o terceiro mérito do senhor Renato Vianna e, sem dúvida, o maior.[28]

28. Otto Maria Carpeaux, "...Um Inimigo do Povo". *A Noite* (RJ), 17 de julho de 1952.

A batalha parte 2.p65 325 28/10/2010, 11:22

pre os acompanharam. Mas, sabia o quanto Renato a amava. Um amor que lhes deu forças para enfrentar todas as dificuldades e que se tornava mais evidente à medida que envelheciam.

Dona Elita sentia-se num remanso. Era feliz, sim. Apenas a afligia a saúde de Renato. E ele estava envolvido em projetos, estudando, trabalhando como nunca (ou como sempre). Até o dia em que caiu de cama. O coração já não resistia. E outras doenças complicavam o quadro.

Maria Caetana não abandonava a cabeceira do pai. Um dia Renato indagou ao médico que o examinava: "E então, doutor? A ciência pode me curar?" O estado era crítico e o médico foi sincero. Quando ele saiu, Renato pediu a Maria Caetana a carteira de cigarros. A filha não queria atendê-lo, mas rendeu-se ao argumento: "Você não viu, minha filha? A medicina já não pode fazer nada por mim. Então, deixe-me fumar."

Nos últimos anos, Renato escreveu bastante sobre a morte. Não a temia. Há muito vinha anunciando dispor de pouco tempo de vida. Permanecia, portanto, tranquilo no seu leito de morte. Fumando. Assim, a 23 de maio de 1953 um infarto do miocárdio colocou o ponto final na luta do guerreiro da quimera.

Morreu cercado daqueles que amava.

Conta Paschoal Carlos Magno:

> "Na madrugada da sua morte encontrava-me no seu apartamento no Largo dos Leões. Ajudei a tirar as medidas do seu caixão e também a vestilo para sua última viagem. Foi preciso, depois, levá-lo para a capela da Real Grandeza. Não era possível conduzir o caixão, do sétimo andar da sua última morada à rua. Colocaram-lhe o caixão, de pé, de encontro à parede do elevador de serviço. Descemos com ele. Saía da sua casa, morto – mas de pé – como ficará, para sempre, dentro da história do teatro do Brasil".[29]

29. Paschoal Carlos Magno, prefácio à edição póstuma de *Sexo / Deus.*

A batalha parte 2.p65 326 28/10/2010, 11:22

EPÍLOGO

A vitória da quimera

1

Artistas, intelectuais, alunos da Escola Dramática Martins Pena compunham o cortejo que levou Renato Vianna ao Cemitério São João Batista. À beira do túmulo, Paschoal Carlos Magno pronunciou emocionado discurso e, em nome dos alunos, falou Rubens Teixeira.

A Câmara Municipal deu a uma praça de Itanhangá, próximo à Lagoa da Tijuca, o nome de Renato Vianna. Na Aldeia de Arcozelo, Paschoal Carlos Magno deu o nome de Renato a um dos teatros. Filhos, parentes e amigos organizaram-se no grupo Os Continuadores, tentando viabilizar a publicação das suas *Obras Completas*. Apenas dois volumes, com duas peças cada um, foram impressos e distribuídos. O primeiro, contendo *Sexo* e *Deus*, com prefácio de Paschoal Carlos Magno e um resumo da carreira de Renato elaborado por Ruy Vianna, saiu pela editora A Noite, em 1954. O segundo, contendo *Fogueiras da Carne* e *A Última Conquista*, com prefácio de Gilberto Amado, pela mesma editora, em 1957. Permanecem inéditas em livro peças como *A Última Encarnação do Fausto*, *Salomé*, *Gigolô, O Homem Silencioso dos Olhos de Vidro,* que tentaram introduzir novos conceitos em nossa literatura dramática. A não-publicação dessas obras condenou todo ensaio sobre dramaturgia brasileira a ser incompleto, por não terem os seus autores acesso a obras representativas de fases embrionárias da moderna dramaturgia nacional e que, no seu tempo, alcançaram expressiva repercussão.

A batalha parte 2.p65 327 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Gerci Camargo e
Othon Bastos (sentados)
em *A Noiva de Véu negro*,
no Teatro Duse, em 1954

Renato Vianna, no momento em que seu corpo desceu ao túmulo, passou a ser uma figura que se diluía, perdia os contornos, a ponto de ser ignorada pelas novas gerações de criadores cênicos e de praticamente desaparecer, ocupando nos estudos sobre o moderno teatro brasileiro espaço insignificante em face da importância do seu papel na edificação da moderna cultura dramática brasileira.

A montagem de *A Última Encarnação do Fausto*, em 1922, estabeleceu vínculos entre o teatro e o movimento modernista. Não por estarem nela envolvidas duas figuras da Semana – Villa-Lobos e Ronald de Carvalho –, embora este dado não seja desprezível. Não porque o espetáculo contrariava códigos vigentes, embora este aspecto seja extremamente relevante. Os vínculos estabelecidos por Renato entre o teatro e o movimento modernista nasceram de um projeto que contemplava as propostas básicas do movimento modernista – a atualização formal e a nacionalização das expressões artísticas.

Ao realizar *A Última Encarnação do Fausto*, Renato Vianna acionou a contradição, cujo movimento intrínseco configura o processo de modernização do nosso teatro. A "Batalha da Quimera" foi um projeto de nacionalização e modernização que, sob os vários nomes de companhias criadas por Renato, pesquisou novos *modos*, buliu em estruturas da criação cênica, transformou códigos, interferiu no processo de trabalho do ator e impôs a figura do encenador. Sua ação pedagógica contaminou o ambiente, disseminou-se pelo território nacional. Constituiu, dessa forma, o eixo, a espinha dorsal do processo de modernização e nacionalização do nosso teatro.

No entanto, muitos fatores contribuíram para confinar Renato Vianna em poucas e inexpressivas linhas da história do nosso teatro moderno. Mas a história é feita pelos homens. E a do nosso teatro moderno teve sua "planta baixa" desenhada e começou a ser construída por Renato Vianna. Esta glória não lhe pode ser negada. No desenvolvimento do nosso teatro, dos anos 1950 para cá, é detectável a influência das pregações de Renato Vianna. Foi esquecido, foi menosprezado, mas, como assegurava Paschoal Carlos Magno, permaneceu de pé na história do nosso teatro.

A batalha parte 2.p65 328 28/10/2010, 11:22

2

No dia 19 de dezembro de 1954, Maria Caetana e Leone Vasconcelos fizeram seu último trabalho no palco. Foi no Festival do Autor Novo, do Teatro Duse, de Paschoal Carlos Magno. A peça – *A Noiva de Véu Negro* –, escrita por Leone e dirigida por Maria Caetana, com cenário de Santa Rosa e iluminação de Ruy Vianna, obteve grande sucesso e revelava, no conceito dos críticos, um talentoso autor e uma inventiva encenadora.

"Maria Caetana", escreveu Gustavo Doria, "uma das maiores atrizes que já apareceram em nosso palco, surge-nos agora sob um aspecto inteiramente novo, revelando-se habilíssima diretora num espetáculo de difícil montagem"[1]. Enquanto Maria Santacruz afirmava: "O autor: sua imaginação é de riqueza fabulosa, ninguém de boa-fé poderá negá-lo. Dentro do tema principal, mil temas secundários, todos eles capazes de dar versão a uma nova peça."[2]

A Noiva de Véu Negro alimentou-se da atmosfera psicológica dessa época em que os horrores da II Guerra Mundial, com o final apocalíptico (a bomba atômica), espalhavam negativismo. O existencialismo sartreano – ou a *náusea* – impregnava a estrutura fragmentada de *A Noiva de Véu Negro* desde as bases, com as inúmeras metáforas que a compunham. "O homem é o inferno do homem" constitui o pensamento básico, mas exposto numa variante cristã segundo a qual todos os inocentes são condenados a carregar a cruz para, finalmente, serem crucificados. As indicações formais para a materialização cênica da peça visam a estabelecer no palco o delírio. Mesmo nas rubricas o autor acentua que a ação dramática deve sugerir imagens de um pesadelo. Imagens enevoadas que, de repente, adquirem nitidez para se diluir em seguida, numa clara inspiração expressionista. Nervosa e concisa, a narrativa apela mais à imaginação e à percepção do leitor ou espectador do que lhe oferece em clareza de enredo e caracterização psicológica dos personagens. Sobretudo neste aspecto evidencia-se a imaturidade do autor: vale-se mais da intuição do que de sólidos conhecimentos dramatúrgicos. Em contrapartida, estão evidentes seus conhecimentos de palco e sua sensibilidade dramática. Valores que, conforme indicações dos críticos foram engrandecidos pela direção de Maria Caetana. Comentou José César Borba:

Na opinião de César Borba, Maria Caetana e Leone de Vasconcelos "nos deram – ela, a diretora, sobretudo – o mais belo espetáculo do Duse".

ARQUIVO RENATO VIANNA

Edição de *Sexo e Deus* com capa de Tomás Santa Rosa

Assistindo *A Noiva do Véu Negro*, de Leone Vasconcelos, senti o muito que se pode fazer num palco pequeno. O espetáculo é de tal forma impressionante, mobiliza tantos recursos e figuras que a sua plasticidade se torna, de tão fantástica, inacreditável, quando se deixa o Teatro, Duse e se começa a lembrar a cena, as máscaras, as atitudes, as aparições prodigiosamente combinadas naquele drama, cujos elementos, todos de ordem subjetiva, se exprimiram e se sincronizaram com densidade e ritmo teatral sob o comando de Maria Caetana. (...) A diretora pareceu-me de uma grande sensibilidade e dinamismo dentro de um tom experimental, que era exigido pela natureza do texto, destes em que as luzes, os figurinos, as palavras e as mutações se afirmam no claro-escuro dos efeitos, visualizando um mundo interior sob o roteiro dos diálogos, solilóquios e imprecações.[3]

1. Cf. *Pequena História do Teatro Duse,* p. 70. Publicado originalmente em *O Globo* (RJ), 20 de dezembro de 1954.
2. Cf. *Pequena História do Teatro Duse,* p. 70. Publicado originalmente em *O Dia* (RJ), 22 de dezembro de 1954.
3. Cf. *Pequena História do Teatro Duse,* p. 71-72. Publicado originalmente no *Correio da Manhã* (RJ), 19 de dezembro de 1954.

A batalha parte 2.p65 329 28/10/2010, 11:22

ARQUIVO RENATO VIANNA

Leone Vasconcelos

Mas a ausência de Renato desestimulava Maria Caetana a prosseguir carreira.

Também Leone dedicou-se inteiramente à advocacia e foi se distanciando do teatro. Pouco tempo depois, nomeado secretário do governo do estado de Goiás, para lá se mudou com a família, inclusive dona Elita. Comprou uma fazenda pouco distante do local onde estava sendo construída Brasília, a nova capital federal. Ali Maria Caetana e dona Elita passaram seus últimos anos de vida, sempre cultuando a memória de Renato.

Um fato triste marcou o resto da existência de Maria Caetana e contribuiu para que optasse pela tranquilidade da fazenda: adoeceu e os exames revelaram o câncer. Doença à época com chances remotas de cura, cujo tratamento importava efeitos colaterais danosos. Por isso não aceitou tratamento médico.

A doença e a vida no campo contribuíram para que Maria Caetana desenvolvesse extraordinariamente seu lado místico. Batia, às vezes, a saudade do palco. Chegou a dirigir, com um grupo amador de Brasília, o poema dramático de João Cabral de Melo Neto *Morte e Vida Severina*. Mas o palco, para ela, estava definitivamente vinculado à lembrança de Renato.

A 27 de dezembro de 1974 faleceu Maria Caetana.

Também dona Elita havia já falecido.

Em Goiás, a companheira do guerreiro da quimera viveu o período mais tranquilo da sua tumultuada existência. Por não ser mulher de ficar parada, adaptou-se à vida pacata criando galinhas e cuidando de hortaliças. Parecia ter vivido sempre no campo. Aprendeu as manhas da avicultura, temperando-as com aguçada intuição: entendia todos os movimentos das aves, suas inquietações, seus bons e maus momentos, praticamente *falava* com as aves. As cestas, sempre cheias de ovos, abasteciam a vizinhança.

Ruy Vianna, igualmente, depois da morte do pai, parece ter perdido o encanto pelo teatro. Aos poucos foi se afastando, dedicando-se ao jornalismo os últimos anos da sua vida. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1980.

Leone de Vasconcelos continua morando na fazenda, próximo de Brasília. Sua filha, Maria de Fátima, formou-se em jornalismo, especializou-se em agricultura e ecologia e é excelente fotógrafa. Casou-se com o economista Ricardo Pinheiro Nunes e tem quatro filhos. Neles, Renato, dona Elita, Maria Caetana e Ruy continuam vivos.

A batalha parte 2.p65 330 28/10/2010, 11:22

Fontes consultadas

Depoimentos exclusivos: Carlos Duval, Cirene Tostes, Eros Volúsia, José Valusi, Leone Vasconcelos, Lícia Magna, Luiza Barreto Leite, Maria de Fátima Vianna Vasconcelos Nunes, Maria Jacintha, Paulo Gracindo, Sábato Magaldi, Tereza Rachel.

Periódicos: Jornais e revistas das décadas de 20 a 50 foram consultados na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) e Arquivo do Estado (São Paulo), além dos álbuns do Arquivo Renato Vianna, que reúnem cerca de sete mil recortes de jornais de vários Estados e diferentes épocas. As matérias específicas e os nomes dos veículos acham-se nas notas.

Arquivo Renato Vianna: contém documentos oficiais, correspondência, anotações de várias ordens, diários de dona Elita, trechos de memórias de Renato Vianna, "diário do Teatro-Escola", manifestos, relatórios, originais de algumas obras, fotografias etc.. Os documentos utilizados na elaboração do texto são citados em notas.

Originais de Renato Vianna

a) peças teatrais:

Fogueiras da Carne /*A Última Conquista*. Prefácio de Gilberto Amado, capa de Santa Rosa. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1957.

Sexo / *Deus*. Prefácio de Paschoal Carlos Magno, capa de Santa Rosa. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1954.

Divino Perfume. Rio de Janeiro: SBAT Boletim, 1953.

A Mancha de Sangue (em parceria com Antoine Cassal). Cópia ilegível, no Arquivo da Funarte, sem o nome do periódico nem a data da publicação.

A Fonte Sonora. Publicada em *O Drama*, órgão do Teatro-Escola, s/d. Cópia no Arquivo da Funarte.

Salomé. Cópia manuscrita, datada de 1920. Arquivo da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

Os Fantasmas. Cópia manuscrita, constando carimbo da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Districto Federal, com data de 8 de março de 1920. Acervo Departamento de Censura do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

Luciano, O Encantador. Cópia datilografada, constando carimbo da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Districto Federal, com data de 30 de julho de 1920. Acervo do Departamento de Censura do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. O manuscrito do primeiro ato acha-se no Arquivo Renato Vianna.

A Última Encarnação do Fausto. Cópia datilografada, com anotações de ensaio a lápis e a caneta, s/d. [ca. 1922, original de 1921]. Arquivo da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Existe outra cópia, manuscrita e encadernada, com anotações de ensaio, no Arquivo Renato Vianna.

Gigolô. Cópia datilografada, constando carimbo da Censura Teatral, com data de 17 de setembro de 1924. Acervo do Departamento de Censura do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

Abat-Jour. Cópia datilografada, constando carimbo da Censura Teatral, com data de 17 de janeiro de 1928 (original de 1921). Acervo do Departamento de Censura do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. Existe outra cópia, com o título mudado para *Fim de Romance*, também procedente do acervo do Departamento de Censura do Rio de

A batalha parte 2.p65 331 28/10/2010, 11:22

Janeiro, na seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional.
Getúlio. Cópia datilografada (e também cópia manuscrita do segundo ato)*.
O Duque de Ferro (ao estrear, em 1950, constava o título *O Duque Brasileiro)*. Cópia manuscrita*.
b) romance:
Eu Vi Você Bolinar... Cópia manuscrita, sem data*.
c) poesia:
Tarde, A Marcha Fúnebre. Página "Espírito Moderno", *A Manhã* (RJ), 1/1/1928 (com ilustração de Roberto Rodrigues).
d) manifestos:
Manifesto Político. Cinco folhas datilografadas. Datado de Juiz de Fora, MG, 9/8/1917, com autógrafo do autor*.
Manifesto aos Intelectuais do Brasil. Manuscrito, 71 folhas. Datado do Ceará, 1933*.
e) memórias:
Diário de Dona Elita – abril de 1928 a dezembro de 1929. Manuscrito, 38 fls.*
Diário de Dona Elita – janeiro de 1930 a maio de 1932. Manuscrito, 28 fls. f & v.*
Diário de Dona Elita – maio de 1940 a dezembro de 1943. Manuscrito, 50 fls. f & v.*
Diário do Teatro-Escola, de 5/10/1934 a 15/5/1935. Manuscrito, 198 fls. f & v.*
Meus Dias – Diário de Renato Vianna, de outubro de 1944 a março de 1947. Manuscrito, 43 fls. f. & v.*
Memórias da Infância. Manuscrito, 28 fls. [Ca. 1937].*
Memorial (atividades profissionais até os 38 anos). Manuscrito, 9 fls. (c. 1932).*

* Arquivo Renato Vianna.

Bibliografia

ABREU, Brício de, *Esses Populares Tão Desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.
ALMEIDA, Fialho de, *Actores e Autores – Impressões de Teatro*. Lisboa: Clássica, 1925.
AMADO, Gilberto, *Presença na Política*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.
A Chave de Salomão e Outros Escritos. Rio de Janeiro: José Olympio, 197l.
AMADO, Jorge, *O Cavaleiro da Esperança*. 34ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1987.
ANDRADE, Mário de, *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.
De Pauliceia Desvairada a Café (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
ANDRADE, Oswald de, *Obras Completas, v. 8 / Teatro (A Morta, O Rei da Vela, O Homem e o Cavalo)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
Telefonema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
Um Homem Sem Profissão – Sob as Ordens de Mamãe. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
Ponta de Lança. São Paulo: Ed. Globo, 1991.
Serafim Ponte Grande. São Paulo: Globo: Secretaria da Cultura, 1991.
ANDRADE, Oswald de, e ALMEIDA, Guilherme de, *Mon Coeur Balance / Leur Âme*. São Paulo: Globo, 1991.
ANTELO, Raul, *Na Ilha de Marapatá (Mário de Andrade Lê os Hispano-americanos)*. São Paulo: Hucitec / INL, 1986.
ARANHA, Graça, *A Estética da Vida*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d.
Chanaan. 8ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1926.
ÁVILA, Affonso (org.), *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
BARBOSA, Orestes, *Samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Funarte, l978.
BARROS, Olavo de, *Mambembadas*. Rio de Janeiro: Tip. Coelho, 1942.
Palco Giratório. Rio de Janeiro: SNT, 1960.
O Teatro Visto Por Dentro e Por Fora. Rio de Janeiro: SNT, 1970.
BARREIRINHAS, Yoshie Sakiyama (org.), *Menotti Del Picchia – O Gedeão do Modernismo: 1920/22*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1983.
BATY, Gaston e CHAVANCE, René, *El Arte Teatral* (Vie de l'art théatral, des origines a nos jours). Trad. Juan José Arreola. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
BERDIAEFF, Nicolás, *El Cristianismo y la Lucha de Classes*. Trad. Maria de Cardona. 5ª edição. Buenos Aires: Espas-Calpe, 1952.
BERMAN, Marshall, *Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar* (All that is solid melts into air).

A batalha parte 2.p65 332 28/10/2010, 11:22

Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti, Marcelo Macca. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo, *História Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1980.

BRAUN, Edward, *El Director y la Escena – Del Naturalismo a Grotovski* (The director and the stage). Trad. Fernando de Toro. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1986.

BRITO, Mário da Silva, *Antecedentes da Semana de Arte Moderna.* 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CACCIAGLIA, Mario, *Pequena História do Teatro no Brasil* (Quattro Secoli de Teatro in Brasile). Trad. Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz / Edusp, 1986.

CAMARGO, Joracy, *Deus Lhe Pague...* 3ª edição. Rio de Janeiro: Educadora, 1935.

CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, J. Aderaldo, *Presença da Literatura Brasileira – Modernismo.* 6ª edição. Rio de Janeiro/ São Paulo: DIFEL, 1977.

CARVALHO, Flávio de, *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto.* São Paulo: DIFEL, 1973.

CARVALHO, Ronald de, *Pequena História da Literatura Brasileira*. 13ª edição. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1968.

CASTRO, Ruy, *O Anjo Pornográfico – A Vida de Nélson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COELHO, Filomena, *O Tempo dos Comediantes.* Lisboa: Alfa, 1990.

COELHO, Simões, *Novas do Brasil.* Lisboa: Século, 1934.

COELHO, Simões e MONIZ, José A., *Arte de Representar – Caracteres*. Lisboa: Guimarães & Cia., 1909.

Arte de Representar – Sentimentos – Expressão – Identificação. Lisboa: Guimarães & Cia, 1912.

COGNIAT, Raymond, *Les Decorateurs de Théâtre.* Paris: Librarie Theatrale, 1955.

COSTA, Beatriz, *Sem Papas na Língua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

COSTA, Octávio, *Trinta Anos Depois da Volta*. Rio de Janeiro: AGGS / Editora Expressão e Cultura, 1976.

CRAIG, Edward Gordon, *De L'Art du Théâtre*. Paris: Lieutier, s/d.

GUARNIERI, Gianfrancesco, *Eles Não Usam Black-Tie*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

Depoimentos, v. 1 a 6. Rio de Janeiro: MEC/SNT/ nº 23.1978 – Funarte, 1976/1982.

Dionysos, nºs. 19,20,21 – 1972; no. 22 – 1975; nº 23 – 1978; nº 25 – 1980; nº 27 – 1986; nº 29 – 1989. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ SNT/ Fundacen.

DORIA, Gustavo A., *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M., *Crime e Castigo* (Prestuplénie i nakazánie). Trad. Natália Nunes. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

DUMAS FILHO, Alexandre, *A Dama das Camélias*. Trad. Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Brasiliense, 1965.

DUVAL, Carlos, *Eu no Teatro*. Rio de Janeiro: Graf. Coutinho Cavalcanti, s/d. [ca.1990].

EFEGÊ, Jota, *Figuras e Coisas da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

FABRIS, Annateresa, *Portinari, Pintor Social*. São Paulo: Perspectiva / Universidade de São Paulo, 1990.

FARIA, João Roberto, *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva / Universidade de São Paulo, 1993.

FERNANDES, Nanci e VARGAS, Maria Thereza (org.), *Uma Atriz: Cacilda Becker.* São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Estado da Cultura, 1984.

FRÓES, Leopoldo, *Mimosa*. Cópia datilografada, 1921. Acervo do Departamento de Censura do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

Senhorita Gasolina. Cópia datilografada, 1920. Acervo do Departamento de Censura do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

FURTADO, Celso, *Formação Econômica do Brasil*. 18ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1982.

GATTÁS, Ramis, *A Indústria Automobilística e a Segunda Revolução Industrial no Brasil.* São Paulo: Prelo Ed., 1981.

GOETHE, J. Wolfgang, *Fausto* (Faust). Trad. Antenor Nascentes e José Júlio F. de Souza. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

GOMES, Roberto, *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: INACEN, 1983.

GRIECCO, Agripino. *Poetas e Prosadores do Brasil.* Rio de Janeiro: Conquista, l968.

GUZIK, Alberto, *TBC: Crônica de Um Sonho.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

HECKER, Alexandre, *Um Socialismo Possível – A Atuação de Antonio Piccarolo em São*

A batalha parte 2.p65 333 28/10/2010, 11:22

Paulo. São Paulo: T. A. Queiroz, Editor, 1988.

IBSEN, Henrik, *Casa de Bonecas / Os Espectros.* Trad. Alfredo Ferreira. Rio de Janeiro: Vecchi, 1954.

Seis Dramas (contém: *Um Inimigo do Povo, O Pato Selvagem, Rosmersholm, A Dama do Mar, Solness o Construtor, Quando Despertamos De Entre os Mortos*). Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

IGLEZIAS, Luiz, *O Teatro da Minha Vida*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.

INOJOSA, Joaquim, *A Arte Moderna / O Brasil Moderno*: Edição Cinquentenária. Rio de Janeiro: Ed. Meio Dia, 1977.

JANSEN, José, *Apolônia Pinto e Seu Tempo.* Rio de Janeiro: SNT, 1953.

JACINTHA, Maria, *Conflito.* Porto Alegre: Meridiano, 1942.

Convite à Vida. Rio de Janeiro: Fon Fon, 1969.

*Já é Manhã No Mar.*Petrópolis: Vozes, 1968.

JOUVET, Louis, *Reflexions du Comédien.* Rio de Janeiro: Americ Edit., 1941.

KHÉDE, Sônia Salomão, *Censores de Pincenê e Gravata.* Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

KNAPP, Bettina Liebowitz, *Louis Jouvet, Hombre de Teatro* (Louis Jouvet, Man of the Theatre). Trad. Atanasio Sanches. Buenos Aires: Peuser, 1961.

LIMA, Alceu Amoroso, *Quadro Sintético da Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LIMA, Valentina da Rocha (coord.), *Getúlio – Uma História Oral.* Rio de Janeiro: Record, 1986.

LOBATO, Monteiro, *Urupês.* 2ª edição. São Paulo: Revista do Brasil, 1918.

MACHADO, António de Alcântara, *Prosa Preparatória / Cavaquinho e Saxofone.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL, 1983.

MACHADO, Carlos, *Memórias Sem Maquiagem.* São Paulo: Cultura, 1978.

MACHADO, Maria Célia, *Heitor Villa-Lobos – Tradição e Renovação na Música Brasileira.* Rio de Janeiro: Francisco Alves / UFRJ, 1987.

MAGALDI, Sábato, *Panorama do Teatro Brasileiro.* 2a.edição. R.de Janeiro: SNT, s/d.

Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações. São Paulo: Perspectiva / Universidade de São Paulo, 1987.

MAGALHÃES JUNIOR, Raymundo, *As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Olavo Bilac e Sua Época. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

O Fabuloso Patrocínio Filho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

MAGNO, Orlanda Carlos, *Pequena História do Teatro Duse.* Rio de Janeiro: SNT, 1973.

MAGNO, Paschoal Carlos, *Sol Sobre as Palmeiras.* 4a. edição. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, s/d.

Não Acuso Nem Me Perdôo. Rio de Janeiro: Record, s/d.

MALTA, Octávio, *Os Tenentes na Revolução Brasileira.* Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 1969.

MARCHETTI, Wanda, *Diário de Uma Atriz*. Rio de Janeiro: SBAT/SNT, s/d.

MARTINS, Wilson, *História da Inteligência Brasileira* (7 v.). São Paulo: Cultrix / Universidade de São Paulo, 1978.

MILARÉ, Sebastião, *Antunes Filho e a Dimensão Utópica.* São Paulo: Perspectiva, 1994.

MINISTÉRIO da Educação e Saúde, *O Governo e o Teatro*, Caderno Realizações nº 5. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1937.

MONTENEGRO, Fernanda, *A Viagem ao Outro – Sobre a Arte do Ator.* Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

MORAES, Fernando de, *Olga*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

MOREYRA, Álvaro, *As Amargas, Não...* 2ª edição. Rio de Janeiro: Lux, 1955.

Adão, Eva e Outros Membros da Família. Rio de Janeiro: SNT, 1959.

Noé e os Outros. Cópia datilografada, 71 p. 1927. Acervo Depto. de Censura do Rio de Janeiro. Arquivo Nacional.

MURICY, Andrade, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (2v.). 2ª edição. Brasília: Conselho Federal de Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1973.

NUNES, Mário, *40 Anos de Teatro* (4 v.). Rio de Janeiro: SNT, s/d.

PAIM, Antônio, *História das Ideias Filosóficas no Brasil.* São Paulo: Grijalbo / Universidade de São Paulo, 1967.

A batalha parte 2.p65 334 28/10/2010, 11:22

PINHEIRO, Paulo Sérgio, *Estratégias da Ilusão – A Revolução Mundial e o Brasil / 1922-1935*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
PONTES, Joel, *O Teatro Moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966.
PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930 – 1980*. São Paulo: Perspectiva / Universidade de São Paulo, 1988.
Procópio Ferreira. São Paulo: Brasiliense, 1984.
João Caetano. São Paulo: Perspectiva, Universidade de São Paulo, 1972.
João Caetano e a Arte do Ator. São Paulo: Ática, 1984.
Peças, Pessoas, Personagens – O Teatro Brasileiro de Procópio a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
PRADO JR., Caio, *História Econômica do Brasil*. 27ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1982.
RAMOS, Fernão (org.), *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
REBELLO, Luiz Francisco, *Teatro Moderno, Caminhos e Figuras*. Lisboa: Círculo do Livro, 1957.
História do Teatro Português. 2ª edição. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.
REDONDO JUNIOR, *Panorama do Teatro Moderno*. Lisboa: Arcádia, s/d.
RODRIGUES, Nelson, *Teatro Completo* (4 v.). Org. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
A Menina Sem Estrela – Memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
ROUBINE, Jean-Jacques, *A Linguagem da Encenação Teatral / 1880-1980* (Théâtre et mise en scène). Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
RUIZ, Roberto, *O Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Inacen, 1988.
SÁNCHEZ, Florêncio, *Teatro Escolhido* (contém: *O Despejo, Em Família, A Gringa*). Trad. de Bella K. Jozef. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.
Meu Filho Doutor. Trad. Gastão Pereira da Silva (?). Cópia datilografada, s/d. Arquivo Renato Vianna.
SANTA ROSA, Tomás, *Teatro – Realidade Mágica*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, 1953.
SAZ, Augustín del, *Teatro Social Hispanoamericano*. Barcelona: Labor Editorial, 1967.
SCHIC, Anna Stella, *Villa-Lobos: O Índio Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
SCHWARTZMAN, Simon, *São Paulo e o Estado Nacional*. São Paulo: DIFEL, 1975.
SCHWARTZMAN, Simon, Helena Maria Bousquet Bomeny e Wanda Maria Ribeiro Costa, *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
SILVEIRA, Miroel, *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. São Paulo: Quiron/INL, 1976.
A Outra Crítica. São Paulo: Símbolo, 1976.
SOUSA, J. Galante de, *O Teatro no Brasil* (2 v.). Rio de Janeiro: INL, 1960.
SOUZA, Abelardo de, *Arquitetura no Brasil – Depoimentos*. São Paulo: Diadorim / Edusp, 1978.
SOUZA, Cláudio de, *Flores de Sombra*. Rio de Janeiro: Litho-Typographia Fluminense, s/d.
TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. 7ª edição. Petrópolis: Vozes, 1983.
THOMASSEAU, Jean-Marie, *El Melodrama* (Le Mélodrame) trad. Marcos Lara. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
TOJEIRO, Gastão, *O Simpático Jeremias*. Rio de Janeiro: Revista da SBAT nº 350, 1966.
Onde Canta o Sabiá. Rio de Janeiro: SNT, s/d.
TOLMACHEVA, Galina, *Creadores del Teatro Moderno*. Buenos Aires: Centurión, 1946.
TOMÉ, Alfredo, *Leopoldo Fróes e o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.
TORRES, Antônio, *As Razões da Inconfidência...* Rio de Janeiro: Castilho, 1925.
TORRES, Antônio, *Pasquinadas Cariocas*. Rio de Janeiro: Castilho, 1921.
UNAMUNO, Miguel de, *Antologia*. Org. e pref. de José Luis Aranguren. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
VÁRIOS: *Anais do Curso «A Semana de Arte Moderna de 22, Sessenta Anos Depois»*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1984.
Nosso Século (5 v.). São Paulo: Abril Cultural, 1980.
VÁRIOS: *Escenário de Dos Mundos – Inventário de Iberoamerica* (2v.). Madri: Centro de Documentatión Teatral, 1988.
VARGAS, Getúlio, *Diário*, 2v. São Paulo: Siciliano; Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995.
VASCONCELLOS, Gilberto, *Ideologia Curupira – Análise do Discurso Integralista*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

A batalha parte 2.p65 335 28/10/2010, 11:22

VASCONCELOS, Leone, *A Noiva de Véu Negro*. Manuscrito, 1953. Arquivo Renato Vianna.

VENEZIANO, Neyde, *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes / UNICAMP, 1991.

VIANNA, Deocélia, *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA, Oduvaldo, *Comédias* (contém: *Terra Natal, Feitiço, A Vida é Um Sonho, O Vendedor de Ilusões)*. São Paulo: Livraria Teixeira, 1941.

VICTORINO, Eduardo, *Compêndio de Arte de Representar*. Rio de Janeiro: Jacintho Silva, 1912.

Atores e Atrizes. Rio de Janeiro: A Noite, 1937.

VIOTTI, Sérgio, *Dulcina – Primeiros Tempos 1908-1937*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

VOLÚSIA, Eros, *Eu e a Dança*. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983.

A batalha parte 2.p65 336 28/10/2010, 11:22

Este livro foi produzido
na cidade do Rio de Janeiro
pela Fundação Nacional de Artes – Funarte
e impresso na Imo's Gráfica e Editora, Rio de Janeiro – RJ
no quarto trimestre de dois mil e nove
com fotolitos fornecidos pela Funarte